



NAZIONALE

B. Prov.

III

1254

NAPOLI

BIBLIOTECA

VITT. EM III

BIBLIOTECA PROVINCIALE

Armadis

XXXX/

Num. d'ordine



Palchetto

15537

17.5

B. Prov. III 1254

119

5

26



COURS
DE
LITTÉRATURE

ANCIENNE ET MODERNE.

ANCIENS. — POÉSIE.

ON SOUSCRIT A PARIS.

CHEZ LEDENTU, LIBRAIRE,

QUAI DES AUGUSTINS, N° 31;

CHEZ P. DUPONT, LIBRAIRE,

HÔTEL DES FERMES, RUE DU BOULOY, N° 24;

CHEZ

{ BOSSANGE PÈRE, RUE DE RICHELIEU, N° 60-
| PEYTIEUX, PASSAGE DE L'ORNE.

532
612.888

COURS
DE
LITTÉRATURE

ANCIENNE ET MODERNE,
PAR J. F. LA HARPE.

Indocti discant, et ament meminisse periti.

TOME SECOND.



PARIS,
CHEZ LEDENTU, LIBRAIRE,
QUAI DES AUGUSTINS, N° 31;
ET CHEZ P. DUPONT, LIBRAIRE,
HÔTEL DES FERMES, RUE DU BOULOY, N° 24.

1826.



INTRODUCTION.

DE L'ART DRAMATIQUE CHEZ LES ANCIENS.

Si on veut apprécier à leur juste valeur les ouvrages dramatiques des anciens, il ne suffit pas de les considérer isolément et de les soumettre aux règles ordinaires de la critique. Outre la vérité générale, il existe une vérité locale qui donne à ces compositions une physionomie propre et individuelle. La passion est chez nous comme chez les anciens sans doute le domaine de la tragédie; mais la forme de la société politique et même des différences purement matérielles dans la mise en scène, ont dû amener des variétés, et même parfois des oppositions assez tranchantes entre le drame ancien et le drame moderne. Pour être bien en état de se rendre compte de ces différences nécessaires, et éviter l'erreur trop commune d'apprécier un genre par les règles de l'autre, il importe surtout de considérer les habitudes qui ont dû amener cette variété de formes. La Harpe, dans son Cours, destiné à être récité en public, a mis à profit l'heureux talent dont il était doué, de développer avec facilité la contexture d'un drame, de faire ressortir

les situations attachantes et la grace du style, ou de faire sourire son auditeur entraîné et sans défense, tantôt sur quelque invraisemblance ou quelque indécatesse apparente, tantôt sur des expressions ou des formes de style dont le traducteur seul devait souvent porter la faute; mais il a dédaigné de pénétrer au fond de son sujet pour le présenter ensuite dans son ensemble. Nous avons cru devoir compléter autant que possible cette lacune si importante dans un cours de littérature ancienne. Nous allons donc présenter ici quatre chapitres nouveaux, qui serviront de préambule à cette partie du Cours de La Harpe. Ces quatre chapitres embrasseront les quatre points qui ont amené la différence essentielle entre la forme du drame ancien et celle du drame moderne; ce sont : 1° La construction des théâtres. 2° Les masques et les habits de théâtre. 3° La déclamation théâtrale. Le 4° chapitre se rapporte surtout à la comédie; ce sont des considérations sur l'état des femmes en Grèce. La comédie latine n'ayant été qu'une imitation de la comédie grecque, les mœurs grecques ont conservé dans les imitations la même influence que dans les ouvrages originaux. Un 5° et dernier chapitre sera consacré aux jeux scéniques romains en particulier, et à leur influence sur le rétablissement du drame en France.

CHAPITRE PREMIER.

SUR LA FORME ET LA CONSTRUCTION DU THÉÂTRE
DES ANCIENS ¹.

Le théâtre des anciens se divisait en trois principales parties, sous lesquelles toutes les autres étaient comprises, et qui formaient, pour ainsi dire, trois différents départements. Celui des acteurs, qu'ils appelaient en général la scène : celui des spectateurs, qu'ils nommaient particulièrement le théâtre; et l'orchestre, qui était chez les Grecs le département des mimes et des danseurs, mais qui servait chez les Romains à placer les sénateurs et les vestales.

Pour se former d'abord une idée générale de la situation de ces trois parties, et par conséquent de la disposition de tout le théâtre, il faut remarquer que son plan consistait d'une part en deux demi-cercles décrits d'un même centre, mais de différent diamètre, et de l'autre en un carré long de toute leur étendue, et moins large de la

¹ Ce chapitre est extrait d'un Mémoire lu par M. Boindin à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. (Voyez t. I, p. 136 de ces Mémoires.)

moitié; car c'était ce qui en établissait la forme et ce qui en faisait en même temps la division. L'espace compris entre les deux demi-cercles était la partie destinée aux spectateurs; le carré qui les terminait, celle qui appartenait aux acteurs; et l'intervalle qui restait au milieu, ce qu'ils appelaient l'orchestre.

Ainsi l'enceinte des théâtres était circulaire d'un côté et carrée de l'autre; et comme elle était toujours composée de deux ou trois rangs de portiques, les théâtres qui n'avaient qu'un ou deux étages de degrés n'avaient que deux rangs de portiques; mais les grands théâtres en avaient toujours trois, élevés les uns sur les autres, de sorte qu'on peut dire que c'était ces portiques qui formaient le corps de l'édifice : car c'était non-seulement par-dessous leurs arcades qu'on entrait de plein pied dans l'orchestre et qu'on montait aux différents étages du théâtre, mais c'était encore contre leur mur intérieur qu'étaient appuyés les degrés où le peuple se plaçait; et le plus élevé de ces portiques était même une des parties destinées aux spectateurs. C'était d'où les femmes voyaient le spectacle à couvert du soleil et des injures de l'air; car le reste du théâtre était découvert, et toutes les représentations se faisaient en plein jour.

Pour les degrés où le peuple se plaçait, ils commençaient au bas de ce dernier portique, et descendaient jusqu'au pied de l'orchestre; et comme l'orchestre avait plus ou moins d'étendue suivant les théâtres, la circonférence des degrés était aussi plus ou moins grande à proportion; mais elle allait toujours en augmentant, à mesure que les degrés s'élevaient, parce qu'ils s'éloignaient toujours du centre en montant : *gradationes quoties præcinguntur, tanto altero semper amplificantur. Vitr. lib. 5. c. 8.*

Il y en avait dans les grands théâtres jusqu'à trois étages, et chaque étage était de neuf degrés, en comptant le palier qui en faisait la séparation, et qui servait à tourner autour. Mais comme ce palier tenait la place de deux degrés, il n'en restait plus que sept où l'on pût s'asseoir, et chaque étage n'avait par conséquent que sept rangs de sièges. Ainsi quand on lit dans les auteurs que les chevaliers occupaient les quatorze premiers rangs du théâtre, il faut entendre le premier et le second étage de degrés : car le troisième était abandonné au peuple avec le portique supérieur, et l'orchestre était, comme nous avons dit, réservé pour les sénateurs et pour les vestales.

Il faut néanmoins prendre garde que ces distinctions de rangs ne commencèrent pas en même

temps; car ce fut, selon Tite-Live, l'an 558 que le sénat commença à être séparé du peuple aux spectacles; et ce ne fut que l'an 685, sous le consulat de L. Métellus et de Q. Martius, que la loi *Roscia* assigna aux chevaliers les quatorze premiers rangs du théâtre. Ce ne fut même que sous Auguste que les femmes commencèrent à être séparées des hommes, et à voir le spectacle du troisième portique.

Mais pour revenir aux degrés, la hauteur en était la même dans tous les théâtres; et il paraît, par ce qu'il nous en reste, qu'ils avaient entre quinze et dix-huit pouces de haut. Aussi est-ce précisément la mesure que Vitruve leur donne. Pour leur largeur elle était double de leur hauteur, afin qu'on y pût être assis au large et sans être incommodé par les pieds de ceux qui étaient au-dessus, car on n'y avait point pratiqué de marche-pieds.

Ainsi chaque étage de degrés avait environ vingt-cinq pieds de large, et comme les portiques avaient précisément la même largeur, le diamètre de ce département était toujours de cinquante, soixante-quinze ou cent pieds, et c'était d'où dépendaient toutes les autres dimensions du théâtre. Car comme cette partie formait l'enceinte de l'orchestre, et que l'orchestre était le demi-diamètre

de tout l'édifice, il fallait que l'orchestre eût deux fois la largeur de ce premier département, et par conséquent que le diamètre de tous les théâtres fût de deux cents, trois cents, ou quatre cents pieds, selon qu'ils avaient un, deux, ou trois étages de degrés.

Tous les degrés au reste étaient divisés en deux sens : dans leur hauteur par des paliers qui en séparaient les étages, et que les Latins nommaient *præcinctiones* ; et dans leur circonférence par des escaliers particuliers à chaque étage qui les coupaient en ligne droite, et qui, tendant tous au centre du théâtre, donnaient aux amas de degrés qui étaient entre eux la forme de coins, d'où ils étaient appelés *Cunei*.

Ces petits escaliers n'étaient pas néanmoins placés directement les uns sur les autres, mais ceux d'en haut s'élevaient du milieu de ceux d'en bas ; et les portes par où le peuple se répandait sur les degrés étaient tellement disposées entr'eux, que chacun de ces escaliers répondait par en haut à une de ces portes, et que toutes ces portes se trouvaient par en bas au milieu des amas de degrés dont ces escaliers faisaient la séparation.

Ces portes et ces escaliers étaient au nombre de trente-neuf en tout ; et il y en avait alternativement six des uns et sept des autres à chaque

étage, savoir sept portes et six escaliers au premier, sept escaliers et six portes au second, et sept portes et six escaliers au troisième.

Mais comme ces escaliers n'étaient, à proprement parler, que des espèces de gradins pour monter plus aisément sur les degrés où l'on s'asseyait, ils étaient pratiqués dans ces degrés mêmes, et n'avaient que la moitié de leur hauteur et de leur largeur. Les paliers au contraire qui en séparaient les étages avaient deux fois leur largeur, et laissaient la place d'un degré vide, de manière que celui qui était au-dessus avait deux fois la hauteur des autres; car tous ces degrés devaient être tellement alignés, qu'une corde tendue depuis le bas jusques au haut en touchât toutes les extrémités.

Enfin c'était sous ces degrés qu'étaient les passages par où l'on entrait dans l'orchestre, et les escaliers qui montaient aux différents étages du théâtre; et comme une partie de ces escaliers montait aux degrés, et les autres aux portiques, il fallait qu'ils fussent différemment tournés; mais ils étaient tous également larges, entièrement dégagés les uns des autres et sans aucun détour, afin que le peuple y fût moins pressé en sortant.

Ces escaliers intérieurs étaient au nombre de vingt-cinq, dont six montaient au premier étage de degrés, sept au second, et le reste aux portiques.

ques. Les six qui montaient au premier étage de degrés étaient dans le milieu des massifs qui étaient entre les sept entrées de l'orchestre. Les sept qui montaient au second étaient directement au-dessus de ces entrées; et les douze autres qui montaient aux portiques étaient entre les treize dont je viens de parler: de manière que tous ces degrés étaient à des distances égales les uns des autres et tournés alternativement en dedans, selon qu'ils montaient aux portiques ou aux degrés; car tous ceux qui montaient aux degrés avaient leur entrée sous les portiques extérieurs, et ceux qui montaient aux portiques répondaient par en bas dans une galerie qui tournait sous les degrés, et qui communiquait avec les sept passages qui conduisaient à l'orchestre.

Jusqu'ici le théâtre des Grecs et celui des Romains étaient entièrement semblables, et ce premier département avait non-seulement chez eux la même forme en général, mais encore précisément les mêmes dimensions en particulier, et il n'y avait enfin de différence dans cette partie de leur théâtre que par les vases d'airain que les Grecs y plaçaient afin que tout ce qui se prononçait sur la scène fût distinctement entendu de tout le monde.

Cet usage ne commença néanmoins dans leurs

théâtres que lorsqu'ils en eurent bâti de solides et d'une vaste étendue. S'apercevant alors que la voix de leurs acteurs ne pouvait plus porter jusqu'au bout, ils résolurent d'y suppléer par quelque moyen qui en pût augmenter la force et en rendre les articulations plus distinctes. Pour cela ils s'avisèrent de placer dans de petites chambres pratiquées sous les degrés du théâtre des vases d'airain de tous les tons de la voix humaine, et même de toute l'étendue de leurs instruments, afin que tous les sons qui partaient de la scène pussent ébranler quelqu'un de ces vases, suivant le rapport qui était entre eux, et profiter de leur consonnance pour frapper l'oreille d'une manière plus forte et plus distincte.

Ces vases étaient faits dans des proportions géométriques, et leurs dimensions¹ devaient être tellement compassées, qu'ils sonnassent à la quarte, à la quinte les uns des autres, et formassent ainsi tous les autres accords jusqu'à la double octave. On les arrangeait ensuite sous les degrés du théâtre dans des proportions harmoniques, et il fallait qu'ils fussent placés dans leurs chambres de manière qu'ils ne touchassent point aux murailles, et qu'ils eussent tout autour et par-dessus un es-

¹ Il faut entendre par leurs dimensions leur hauteur, leur largeur, leurs différents degrés et la courbure de leur évasement.

pace vide. Vitruve ne nous apprend point quelle figure ils avaient ; mais comme il ajoute qu'ils étaient renversés et soutenus du côté de la scène par des coins d'un demi-pied de haut, il y a bien de l'apparence qu'ils avaient à peu près la forme d'une cloche ou d'un timbre de pendule, car c'est la plus propre au retentissement dont il s'agit¹.

Pour les chambres où ils étaient placés, il y en avait treize sous chaque étage de degrés ; et comme elles devaient être disposées de manière qu'il y eût entre elles douze espaces égaux, il fallait qu'elles fussent situées dans le milieu de ces étages et non pas au bas, comme le marque M. Perrault, à cause des portes et des escaliers qui se trouvaient au-dessous. Aussi Vitruve dit-il expressément que si le théâtre n'a qu'un étage de degrés, ces chambres doivent être placées dans le milieu de sa hauteur, et qu'il faut les disposer de même dans les autres étages, si le théâtre en a plusieurs ; car il y en avait jusqu'à trois rangs dans les grands théâtres, dont l'un était pour le genre enharmonique, l'autre pour le chromatique, et le troisième pour le diatonique, et dont les vases étaient par conséquent arrangés

¹ L'usage de ces vases était même si commun chez les Grecs, que les petites villes qui n'avaient pas le moyen d'en avoir d'airain en faisaient faire de poterie, qui avaient à peu près le même effet.

suivant les différentes proportions de ces trois genres de musique.

Toutes ces chambres, au reste, devaient avoir par en bas des ouvertures longues de deux pieds et larges d'un demi pied, pour donner passage à la voix, et il fallait que leurs voûtes eussent à peu près la même courbure que les vases pour n'en point empêcher le retentissement. Par ce moyen, dit Vitruve, la voix s'étendant du centre à la circonférence, ira frapper dans la cavité de ces vases, et les ébranlant suivant leur consonnance, en sera non-seulement rendue plus forte et plus claire, mais encore plus douce et plus agréable.

Voilà ce qu'il y avait de particulier dans cette première partie du théâtre chez les Grecs; et il ne me reste plus qu'à parler de l'ordre qu'on y observait pour les places, car les rangs y étaient à peu près distingués comme à Rome. Les magistrats y étaient séparés du peuple, et le lieu qu'ils occupaient s'appelait βουλευτικὸς. Les jeunes gens y étaient aussi placés dans un endroit particulier qu'on nommait ἰφθιμικός; et les femmes y voyaient même le spectacle du troisième portique. Mais il y avait outre cela des places marquées où il n'était pas permis à tout le monde de s'asseoir, et qui appartenèrent en propre à certaines personnes. Ces places étaient même héréditaires dans les familles

et ne s'accordaient qu'aux particuliers qui avaient rendu de grands services à l'état. C'est ce que les Grecs nommaient *προδπλας*; et il est aisé de juger par ce nom que c'étaient les premières places du théâtre; c'est-à-dire les plus proches de l'orchestre; car l'orchestre était, comme nous avons dit, une des parties destinées aux spectateurs¹ chez les Grecs, au lieu que c'était chez les Romains la place des sénateurs et des vestales.

Mais quoique l'orchestre eût des usages différents chez ces deux nations, la forme en était cependant à peu près la même en général. Comme elle était située entre les deux autres parties du théâtre, dont l'une était circulaire et l'autre carrée, elle tenait de la forme de l'une et de l'autre, et occupait tout l'espace qui était entre elles. Sa grandeur variait par conséquent suivant l'étendue des théâtres, mais sa largeur était toujours double de sa longueur, à cause de sa forme, et cette largeur était précisément le demi-diamètre de tout l'édifice.

Enfin, c'était la partie la plus basse du théâtre, et l'on y entrait, comme nous avons dit, de plein pied par les passages qui étaient sous les degrés et

¹ Il est évident que Boindin a voulu dire ici : *aux mimes et aux danseurs*. Il suffit, pour s'en convaincre, de lire le premier alinéa de ce chapitre, et l'alinéa ci-après. (Note de l'Éditeur.)

qui répondaient aux portiques de l'enceinte. Son terrain allait un peu en talus chez les Romains, afin que tous ceux qui étaient assis pussent voir le spectacle, les uns par-dessus les autres; mais chez les Grecs elle était de niveau et avait un plancher de bois pour donner du ressort aux danseurs: et comme ils avaient deux sortes de danses qui s'exécutaient en différents endroits de ce département, savoir celles des mimes et celles des chœurs, et que d'ailleurs les musiciens et les joueurs d'instruments y avaient aussi leurs places marquées, cette seconde partie de leur théâtre se subdivisait en trois autres parties, dont la première et la plus considérable s'appelait particulièrement l'orchestre, ὀρχήστρα. C'était la partie affectée aux mimes, aux danseurs et à tous les acteurs subalternes qui jouaient dans les entr'actes et à la fin de la représentation.

La seconde s'appelait θέατρον, parce qu'elle était carrée, et faite en forme d'autel. C'était le poste ordinaire des chœurs, et l'endroit où ils venaient exécuter leurs danses.

Enfin la troisième était le lieu où les Grecs plaçaient leur symphonie; et ils l'appelaient ὑποorchestra, parce qu'elle était au pied du théâtre principal qu'ils nommaient en général la Scène: je dis en général, car il ne faut pas s'imaginer que l'ὑποorchestra

fût au pied de la scène proprement dite, c'est-à-dire de l'endroit où étaient placées les décorations; les instruments auraient été là trop reculés des danseurs, et hors de la portée des spectateurs, au lieu qu'en les plaçant au pied du *προσκήμιον* sur le plan même de l'orchestre, et aux deux côtés du *θύραια*, ils étaient justement au centre du théâtre et également à la portée des mimes, des chœurs et des acteurs.

C'est, ce me semble, par ces convenances, et en examinant ainsi l'usage des différentes parties du théâtre, qu'on en peut trouver la situation: du moins c'est par là que je crois avoir découvert celle du *θύραια*, c'est-à-dire du théâtre particulier où les chœurs venaient exécuter leurs danses.

Comme ces danses avaient quelque rapport au sujet qu'on représentait, et tenaient, pour ainsi dire, le milieu entre les accompagnements de la pièce et l'action principale, j'ai cru que l'endroit où elles s'exécutaient devait être situé entre la scène et l'orchestre. Aussi est-ce l'idée que nous en donne Vitruve. Il nous apprend que c'était un théâtre moyen entre ces deux parties, plus élevé que l'orchestre de cinq pieds, mais de cinq pieds plus bas que le *προσκήμιον*. Il s'ensuit que le *θύραια* était fondé sur l'*ὑποσκήμιον*, et appuyé dans toute sa hauteur contre le *προσκήμιον*. M. Perrault croit cependant qu'il

en était entièrement détaché; mais il n'y a pas d'apparence. S'il eût été ainsi isolé, il eût fallu nécessairement y monter de l'orchestre, au lieu qu'on y descendait constamment du *προσκήσιον*. Il est donc certain que c'était une partie subordonnée à la scène, dont l'étendue variait suivant la grandeur des théâtres, mais dont la hauteur était toujours la même, et qui, n'ayant que le tiers de la largeur de l'orchestre, n'occupait que le milieu de l'*ὀπισκήσιον*, et en laissait les deux autres parties libres aux musiciens.

Pour l'orchestre proprement dit, c'était tout le reste de l'espace compris entre les degrés du théâtre, et par conséquent la partie la plus reculée de la scène; mais cet éloignement avait ses raisons. Comme la représentation des mimes n'avait rien de commun avec celle des acteurs, et que tout leur jeu consistait dans des gestes et des postures qui demandaient à être vus de près, il importait peu qu'ils fussent proches de la scène, mais il était nécessaire que leur action se passât sous les yeux des spectateurs; et c'est à quoi les Grecs avaient songé en les plaçant dans cet endroit de leur théâtre.

Il est certain au reste que leur orchestre était plus grand que celui des Romains de toute l'étendue du *θύμλη* et de l'*ὀπισκήσιον*; mais en récompense ces deux parties se prenaient sur la largeur de leur scène

et n'en étaient, à proprement parler, qu'un retranchement. Ainsi leur *προσκήνιον* était plus étroit que celui des Romains; et la raison en est bien naturelle. Il n'y avait à Athènes que les acteurs de la pièce qui montassent sur le théâtre; tous les autres représentaient dans l'orchestre. Chez les Romains au contraire l'orchestre était occupé par les sénateurs, et tous les acteurs jouaient sur le même théâtre. Il était donc nécessaire que leur *Proscenium* fût plus large que celui des Grecs. Il fallait aussi qu'il fût plus bas; car s'il eût été élevé de dix pieds comme à Athènes, les sénateurs qui étaient assis dans l'orchestre auraient eu de la peine à voir le spectacle. Mais ce n'était pas encore assez qu'ils en eussent réduit la hauteur à cinq pieds, s'ils n'eussent laissé quelque espace entre le *Proscenium* et l'orchestre. C'est pourquoi ils le bornèrent à quelque distance de la scène par un petit mur qui en faisait la séparation et qui n'avait qu'un pied et demi de haut. Ce petit mur était orné d'espace en espace de petites colonnes de trois pieds, et c'est ce que les Latins nommaient *Podium*. On ne sait pas au juste à quelle distance il était du *Proscenium*, mais il est certain qu'il y avait encore entre ce mur et les premiers rangs de l'orchestre un autre espace vide, où les magistrats plaçaient leurs chaires curules et les autres marques de leurs dignités. Pour

celui qui était au pied du *Proscenium*, comme il n'y a point d'auteur qui en ait parlé, on ne sait pas quels en étaient les usages; mais il y a bien de l'apparence qu'il ne demeurait pas inutile, et ce pouvait être le lieu où les Romains plaçaient leur symphonie, car c'était précisément l'endroit où les Grecs plaçaient la leur.

Quoi qu'il en soit, voilà quelle était en général la disposition de ce département chez les Grecs et chez les Romains, et toute la différence qu'il y avait non-seulement entre leur orchestre, mais encore entre leur scène; car aux particularités près dont je viens de parler, cette troisième partie de leur théâtre était tout-à-fait semblable. Elle se subdivisait de même en trois autres parties qui portaient non-seulement le même nom, mais dont la situation, les proportions et les usages étaient encore précisément les mêmes.

La première et la plus considérable s'appelait proprement la scène, et donnait son nom à tout ce département. C'était une grande face de bâtiment qui s'étendait d'un côté du théâtre à l'autre, et sur laquelle se plaçaient les décorations. Cette façade avait à ses extrémités deux petites ailes en retour qui terminaient cette partie; et de l'une à l'autre desquelles s'étendait une grande toile, à peu près semblable à celle de nos théâtres, et des-

tinée aux mêmes usages, mais dont le mouvement était fort différent; car au lieu que la nôtre s'élève au commencement de la pièce et s'abaisse à la fin de la représentation, parce qu'elle se plie sur le ceintre, celle des anciens s'abaissait pour ouvrir la scène, et se levait dans les entre-actes pour préparer le spectacle suivant, parce qu'elle se pliait sur le théâtre : de manière que lever et baisser la toile signifiait précisément chez eux le contraire de ce que nous entendons aujourd'hui par ces termes.

La seconde, que les Grecs nommaient indifféremment *προσκήνιον* et *λαγῆιον*, et les Latins *Proscenium* et *Pulpitum*, était un grand espace libre au devant de la scène, où les acteurs venaient jouer la pièce, et qui, par le moyen des décorations, représentait une place publique, un simple carrefour, ou quelque endroit champêtre, mais toujours un lieu à découvert. Car toutes les pièces des anciens se passaient au-dehors et non dans l'intérieur des maisons comme la plupart des nôtres. La longueur et la largeur de cette partie variaient suivant l'étendue des théâtres, mais la hauteur en était toujours la même, savoir de dix pieds chez les Grecs, et de cinq chez les Romains.

Enfin la troisième était un espace ménagé derrière la scène, qui lui servait de dégagement, et

que les Grecs appelait *παράσκητος*. C'était où s'habillaient les acteurs, où l'on serrait les décorations, et où était placée une partie des machines; car les anciens en avaient de plusieurs sortes dans leurs théâtres; et outre celles qui étaient sous les portes des retours, pour introduire d'un côté les dieux des bois et des campagnes, et de l'autre les divinités de la mer, il y en avait d'autres au-dessus de la scène pour les dieux célestes, et de troisièmes sous le théâtre pour les ombres, les furies et les autres divinités infernales. Ces dernières étaient à peu près semblables à celles dont nous nous servons pour ce sujet. Pollux nous apprend que c'étaient des espèces de trappes qui élevaient les acteurs au niveau de la scène, et qui redescendaient ensuite sous le théâtre par le relâchement des forces qui les avaient fait monter. Ces forces consistaient, comme celles de nos théâtres, en des cordes, des roues et des contre-poids, et c'est pour cela que les Grecs nommaient ces machines *ἀνελκυσματα*. Pour celles qu'ils appelaient *περίαντροι*, et qui étaient sur les portes des retours, c'étaient des machines tournantes sur elles-mêmes, qui avaient trois différentes faces, et qui se tournaient d'un ou d'autre côté, selon les dieux à qui elles servaient. Mais de toutes ces machines il n'y en avait point dont l'usage fût plus ordinaire que celles

qui descendaient du ciel dans les dénouements, et dans lesquelles les dieux venaient, pour ainsi dire, au secours du poète, d'où vint le proverbe de *θεὸς ἀπὸ μηχανῆς*. Ces machines avaient même assez de rapport avec celles de nos ceintres; car, aux mouvements près, les usages en étaient les mêmes, et les anciens en avaient comme nous de trois sortes en général; les unes qui ne descendaient point jusques en bas, et qui ne faisaient que traverser le théâtre; d'autres dans lesquelles les dieux descendaient jusques sur la scène; et de troisièmes, qui servaient à élever ou à soutenir en l'air les personnes qui semblaient voler. Comme ces dernières étaient toutes semblables à celles de nos vols, elles étaient sujettes aux mêmes accidents. Car nous voyons dans Suétone qu'un acteur qui jouait le rôle d'Icare, et dont la machine eut malheureusement le même sort, alla tomber près de l'endroit où était placé Néron, et couvrit de sang ceux qui étaient autour de lui. Mais quoique toutes ces machines eussent assez de rapport avec celles de nos ceintres, comme le théâtre des anciens avait toute son étendue en largeur, et que d'ailleurs il n'était point couvert, les mouvements en étaient fort différents; car au lieu d'être emportées comme les nôtres par des châssis courant dans des charpentes en plafond,

elles étaient guindées à une espèce de grue dont le col passait par-dessus la scène, et qui tournant sur elle-même pendant que les contrepoids faisaient monter ou descendre ces machines, leur faisait décrire des courbes composées de son mouvement circulaire, et de leur direction verticale, c'est-à-dire une ligne en forme de vis de bas en haut ou de haut en bas à celles qui ne faisaient que monter ou descendre d'un côté du théâtre à l'autre, et différentes demi-ellipses à celles qui, après être descendues d'un côté jusqu'au milieu du théâtre, remontaient de l'autre jusqu'au-dessus de la scène, d'où elles étaient toutes rappelées dans un endroit du *Postscenium* où leurs mouvements étaient placés. Toutes ces machines au reste avaient différentes formes et différents noms suivant leurs usages, mais c'est un détail que je supprime pour dire un mot des décorations.

Comme les anciens avaient trois sortes de pièces, comiques, tragiques et satyriques, ils avaient aussi trois sortes de scènes, c'est-à-dire des décorations de ces trois différents genres. Les tragiques représentaient toujours de grands bâtiments avec des colonnes, des statues et les autres ornements convenables; les comiques représentaient des édifices particuliers avec des toits et de simples croisées, comme on en voit communément dans les

villes ; et les satyriques quelque maison rustique avec des arbres , des rochers et les autres choses qu'on voit d'ordinaire à la campagne.

Ces trois scènes pouvaient se varier de bien des manières , mais la disposition en devait être toujours la même en général ; et il fallait qu'elles eussent chacune cinq différentes entrées, trois en face et deux sur les ailes. L'entrée du milieu était toujours celle du principal acteur ; ainsi , dans la scène tragique, c'était ordinairement la porte d'un palais. Celles qui étaient à droite et à gauche étaient destinées à ceux qui jouaient les seconds rôles ; et les deux autres , qui étaient sur les ailes , servaient , l'une à ceux qui arrivaient de la campagne , et l'autre à ceux qui venaient du port ou de la place publique. C'était à peu près la même chose dans la scène comique. Le bâtiment le plus considérable était au milieu : celui du côté droit était un peu moins élevé , et celui qui était à gauche représentait ordinairement une hôtellerie. Mais dans la satyrique , il y avait toujours un antre au milieu , quelque méchante cabane à droite , et à gauche un vieux temple ruiné , ou quelque bout de paysage.

On ne sait pas bien sur quoi ces décorations étaient peintes ; mais il est certain que la perspective y était observée , car Vitruve remarque que

les règles en furent inventées et mises en pratique dès le temps d'Eschyle par un peintre nommé Agatarchus, qui en laissa même un traité d'où les philosophes Démocrite et Anaxagore tirèrent, ce qu'ils écrivirent depuis sur ce sujet.

Quant aux changements de théâtres, Servius nous apprend qu'ils se faisaient, ou par des feuilles tournantes qui changeaient en un instant la face de la scène, ou par des chassis qui se tiraient de part et d'autre, comme ceux de nos théâtres. Mais comme il ajoute qu'on levait la toile à chacun de ces changements, il y a bien de l'apparence qu'ils ne se faisaient pas encore si promptement que les nôtres. D'ailleurs, comme les ailes de la scène sur lesquelles la toile portait n'avançaient que de la huitième partie de sa longueur, les décorations qui tournaient derrière la toile ne pouvaient avoir au plus que cette largeur pour leur circonférence. Ainsi il fallait qu'il y en eût au moins dix feuilles sur la scène, huit de face et deux en ailes; et comme chacune de ces feuilles devait fournir trois changements, il fallait nécessairement qu'elles fussent doubles et disposées de manière qu'en demeurant pliées sur elles-mêmes, elles formassent une des trois scènes, et qu'en se retournant ensuite les unes sur les autres, de droite à gauche ou de gauche à droite, elles formassent les deux autres : ce qui

ne pouvait se faire qu'en portant de deux en deux sur un point fixe commun, c'est-à-dire en tournant toutes les dix sur cinq pivots placés sous les trois portes de la scène et dans les deux angles de ses retours.

Pour le corps de bâtiment sur lequel ces décorations étaient placées, l'architecture en était toujours la même, et Vitruve nous en a laissé toutes les mesures d'une manière fort circonstanciée ; mais le détail n'en pourrait être qu'ennuyeux, et il suffit de remarquer que la hauteur en était égale à celle des portiques de l'enceinte.

Comme il n'y avait au reste que ces portiques et le bâtiment de la scène qui fussent couverts, on était obligé de tendre sur le reste du théâtre des voiles soutenus par des mâts et par des cordages pour défendre les spectateurs de l'ardeur du soleil : mais comme ces voiles n'empêchaient pas la chaleur causée par la transpiration et l'haleine d'une si nombreuse assemblée, les anciens avaient soin de la tempérer par une espèce de pluie dont ils faisaient monter l'eau jusqu'au-dessus des portiques, et qui, retombant en forme de rosée par une infinité de tuyaux cachés dans les statues qui régnaient autour du théâtre, servait non-seulement à y répandre une fraîcheur agréable, mais encore à y exhaler les parfums les plus exquis ;

car cette pluie était toujours d'eau de senteur. Ainsi ces statues qui semblaient n'être mises au hant des portiques que pour l'ornement, étaient encore une source de délices pour l'assemblée, et enchérissant par leurs influences sur la température des plus beaux jours, mettaient le comble à la magnificence du théâtre et servaient de toute manière à en faire le couronnement.

Voilà tout ce que les anciens nous ont appris de leurs théâtres, et il ne me reste plus qu'à dire un mot des portiques qui étaient derrière et où le peuple se retirait lorsque quelque orage en interrompait les représentations. Quoique ces portiques en fussent entièrement détachés, Vitruve prétend que c'était où les chœurs allaient se reposer dans les entr'actes, et où ils achevaient de préparer ce qui leur restait à représenter. Mais le principal usage des portiques consistait dans les deux sortes de promenades qu'on y avait ménagées dans l'espace découvert qui était au milieu et sous les galeries qui en formaient l'enceinte.

Comme ces portiques avaient quatre différentes faces et que toutes leurs arcades étaient ouvertes en-dehors, on pouvait, quelque temps qu'il fût, se promener à l'abri de leur mur intérieur, et profiter de leurs différentes expositions, suivant la saison; et comme l'espace découvert qui était an

milieu était un jardin public, on ne manquait pas de l'orner de tout ce qui en pouvait rendre l'usage plus agréable ou plus utile, car les anciens avaient soin de joindre l'utile à l'agréable dans tous leurs ouvrages, et surtout dans ces monuments publics qui devaient transmettre leur goût à la postérité, et justifier à ses yeux ce qu'ils publieraient eux-mêmes de leur grandeur.

CHAPITRE II.

SUR LES MASQUES ET LES HABITS DE THÉÂTRE DES ANCIENS.¹

Ce qu'il y avait de plus singulier dans la scène des anciens, et ce en quoi leurs représentations diffèrent le plus des nôtres, était le costume de leurs acteurs, et c'est ce qui m'oblige à parler de leurs divers habillements, de leurs différents changements et surtout des différents masques dont ils se servaient dans les pièces qu'ils représentaient.

Comme c'est la partie de leur ajustement qui a le moins de rapport à la manière de se mettre de nos acteurs, et à laquelle par conséquent nous avons le plus de peine à nous prêter aujourd'hui, il est à propos d'examiner comment l'usage s'en était introduit au théâtre; quels en pouvaient être les avantages, et si les inconvénients en étaient effectivement aussi grands qu'on se l'imagine. Mais pour cela, il faut mettre les masques dans leur véritable point de vue : car à les regarder de la

¹ Ce chapitre est de M. Boindin, et est extrait des Mémoires de l'Académie des Belles-Lettres, t. 4, p. 192.

distance que nous voyons aujourd'hui le spectacle, il est certain que l'effet en aurait été fort désagréable. Et c'est apparemment sur ce pied-là qu'en jugent ceux qui en reprochent l'usage aux anciens. Mais comme leurs théâtres étaient extrêmement vastes, et que la plupart des spectateurs étaient fort éloignés de la scène, cet éloignement pouvait non-seulement rendre l'usage des masques supportable, mais peut-être encore nécessaire. Et c'est ce que j'aurai lieu de faire voir dans la suite.

Cette matière au reste n'a encore été traitée par personne, j'entends traitée à fonds; car il y a assez de gens en général qui en ont parlé par occasion et superficiellement; mais il n'y en a point qui l'aient assez approfondie pour en former un système suivi.

Tout ce que nous avons sur ce sujet se réduit à ce que Pollux nous en a laissé dans le 18^e et le 19^e chapitre de son 4^e livre. Mais comme ce qu'il nous apprend des masques et des habits de théâtre n'est pas suffisant pour nous en donner une idée complète, je tâcherai d'y suppléer par tout ce que j'en ai pu trouver d'ailleurs dans les anciens, et je n'avancerai rien dont je ne tire des preuves de leurs pièces mêmes, du moins de celles dont les mœurs sont grecques; soit qu'elles soient écrites en latin ou dans leur langue originale; car

à l'égard de celles qui étaient purement romaines, comme il ne nous en reste aucune, on ne peut juger de leurs habillements que par le titre de *togatae*, *prætextatae* et *tabernariae*, qui servaient à en distinguer les espèces.

Comme les anciens avaient en général trois sortes de décorations pour leurs différents genres de pièces, c'est-à-dire, comiques, tragiques et satyriques, il était naturel qu'ils eussent aussi des masques et des habits de théâtre de ces trois différents caractères. Aussi est-ce un fait dont Pollux ne nous permet pas de douter; et ils en avaient même encore pour leurs musiciens et leurs danseurs une quatrième espèce, dont Pollux ne fait point mention, mais dont plusieurs auteurs nous ont laissé la description, et dont il nous reste même un modèle au revers d'une médaille de Néron, où ce prince est représenté lui-même en habit de théâtre, et une lyre à la main.

Ainsi, sans parler des habits singuliers, ni des masques extraordinaires que les poètes imaginaient à plaisir pour des personnages allégoriques, ou pour des chœurs de caprice et de fantaisie, tels qu'on en voit encore plusieurs dans ce qui nous reste d'Aristophane, les anciens avaient en général quatre sortes de masques et d'habits de théâtre, propres et particuliers aux genres comique, tra-

gique, satyrique et orchestraire, et si différents par leur forme et leur caractère, que les mêmes acteurs paraissaient non-seulement d'autres hommes, mais encore des hommes d'une autre espèce, selon les pièces qu'ils représentaient.

Je dis des hommes d'une autre espèce; car, à l'exception des danseurs dont les masques étaient assez naturels, mais dont les habits longs et traînants n'étaient pas, ce me semble, fort convenables à la danse, du moins selon l'idée que nous en avons aujourd'hui, tous les autres personnages étaient fort éloignés de la nature et du vraisemblable.

Quoique les habillements comiques, par exemple, ne fussent point différents des habits ordinaires, et qu'originellement même les masques de l'ancienne comédie eussent été parfaitement ressemblants, ils avaient néanmoins tellement changé de forme dans la moyenne comédie, qu'ils n'étaient plus du tout reconnaissables dans la nouvelle. La loi qui défendit aux poètes de désigner personne au théâtre les obligea d'imaginer des masques ridicules et si absurdes qu'on ne pût les accuser de la moindre ressemblance; et c'est ce qui fait que la plupart de ceux dont Pollux nous a laissé la description sont si difformes.

La chose allait encore plus loin dans la tragédie,

mais par une autre raison. Tous ses personnages avaient l'air gigantesque ; la grandeur énorme de leurs masques , jointe à la hauteur excessive de leurs chaussures et à la vaine enflure de leur ventre postiche , formait un bizarre assemblage de parties empruntées dont la difformité ne pouvait être sauvée que par les habits longs et trainants qui leur étaient particuliers : et tout cela , selon Philostraste , sur l'opinion où l'on était alors que tous les héros de l'antiquité , excepté le seul Tydée , avaient été plus grands que nature.

Enfin , cette grandeur mal entendue des premiers temps se joignait encore , dans les pièces satyriques , à toutes les autres absurdités de la fable ; car on y voyait non-seulement des géants et des hommes monstrueux , comme on peut en juger par le Cyclope d'Euripide , l'unique pièce de ce genre qui nous reste ; mais encore des Silènes , des Faunes , des Satyres , comme le nom même de ces pièces le fait assez entendre.

Il fallait , par conséquent , que leurs masques et leurs habits fussent d'un caractère bien différent des autres ; mais outre la différence qu'il y avait en général entre les masques et les habits de ces différents genres de pièces , chacun de ces genres en avait encore en particulier une infinité d'espèces différentes , selon l'âge , le sexe et le caractère de

leurs personnages. Et c'est de toutes ces différentes sortes de masques, d'habits et de chaussures que je dois parler. Mais il faut auparavant dire un mot en général des masques, et commencer par en examiner l'origine, la forme et les usages.

Je ne prétends cependant parler que des masques de théâtre; car il y en avait d'autres dont l'origine était beaucoup plus ancienne, mais dont la forme était aussi fort différente. Clément d'Alexandrie nous apprend qu'il en était fait mention dans ses poésies d'Orphée et de Linus; et l'on peut juger par là de leur antiquité. On sait au contraire que les masques de théâtre ne commencèrent à être en usage que du temps d'Eschyle, c'est-à-dire, vers la 70^e olympiade, et par conséquent plus de sept ou huit cents ans après. Mais il est certain que ces premiers masques dont parle Clément d'Alexandrie n'étaient point différents des nôtres et servaient simplement à couvrir le visage; au lieu que les masques de théâtre étaient une espèce de casque qui couvrait toute la tête, et qui, outre les traits du visage, représentait encore la barbe, les cheveux, les oreilles, et jusqu'aux ornements que les femmes employaient dans leur coiffure.

Du moins c'est ce que nous en apprennent tous les auteurs qui parlent de leur forme, comme Fes-

tus, Pollux, Aulugelle. C'est aussi l'idée que nous en donne Phèdre dans la fable du masque et du renard¹; et c'est d'ailleurs un fait dont une infinité de bas-reliefs et de pierres gravées ne nous permettent pas de douter.

Il ne faut pas croire cependant que les masques de théâtre aient eu tout d'un coup cette forme; car il est certain qu'ils n'y parvinrent que par degrés, et tous les auteurs s'accordent à leur donner de faibles commencements. Ce ne fut d'abord, comme tout le monde, qu'en se barbouillant le visage que les premiers acteurs se déguisèrent; et c'est ainsi qu'étaient représentées les pièces de Thespis.

• Quæ canerent agerentve peruncti fœcibus ora, •

HORAT., *Art. poet.*

Ils s'avisèrent dans la suite de se faire des espèces de masques avec des feuilles d'Arcion, plante que les Grecs nommèrent à cause de cela *πρόσωπιον*, et qui était aussi quelquefois nommée *personata* chez les Latins, comme on le peut voir par ce passage de Pline: *Quidam Arcion personatam vocant, cujus folio nullum est latius.*

Enfin, lorsque le poème dramatique eut toutes

1 • Personam tragicam fortè Vulpes viderat.

O quanta species! inquit; cerebrum non habet.

PROPERT. Lib. VII, Fab. 7.

ses parties, la nécessité où se trouvèrent les acteurs de représenter des personnages de différent genre, de différent âge et de différent sexe, les obligea de chercher quelque moyen de changer tout d'un coup de forme et de figure; et ce fut alors qu'ils imaginèrent les masques dont nous parlons; mais il n'est pas aisé de savoir qui en fut l'inventeur; car les auteurs sont partagés sur ce sujet.

Suidas et Athénée en font honneur au poète Chérile, contemporain de Thespis. Horace, au contraire, en rapporte l'invention à Eschyle.

• Post hanc personæ pallæque repertor honestæ

• Æschylus.

Art. poet.

Et cependant Aristote qui en devait être un peu mieux instruit nous apprend, au cinquième chapitre de sa poétique, qu'on ignorait de son temps à qui la gloire en était due.

Mais quoiqu'on ne sache pas au juste par qui ce genre de masques fut inventé, on nous a néanmoins conservé le nom de ceux qui en ont mis les premiers au théâtre quelque espèce particulière. Suidas, par exemple, nous apprend que ce fut le poète Phrynicus qui exposa le premier masque de femme qu'on vit au théâtre; et Néophron de Sycone celui de cette espèce de domestique que les

anciens chargeaient de la conduite de leurs enfants, et d'où nous est venu le mot de Pédagogue.

Athénée nous apprend aussi qu'Eschyle fut le premier qui osa faire paraître sur la scène des gens ivres dans sa pièce des Cabires, et que ce fut un acteur de Mégare, nommé Maison, qui inventa les masques comiques de valet et de cuisinier.

Enfin, nous lisons dans Pausanias que ce fut Eschyle qui mit en usage les masques hideux et effrayants dans la pièce des Euménides; mais qu'Euripide fut le premier qui osa les représenter avec des serpents sur leur tête.

La matière de ces masques, au reste, ne fut pas toujours la même; car il est certain que les premiers n'étaient que d'écorce d'arbres.

• Oraque corticibus sumunt horrenda cavatis, •

VIRGILE.

Et nous voyons dans Pollux qu'on en fit dans la suite de cuir, doublés de toile ou d'étoffe. Mais comme la forme de ces masques se corrompait aisément, on en vint enfin, selon Hésychius, à les faire tout de bois; et c'étaient les sculpteurs qui les exécutaient d'après l'idée des poètes, comme on le peut voir par la fable de Phèdre que nous avons déjà citée.

Voilà tout ce que j'ai pu découvrir sur l'origine des masques et quelle en était la forme en général; mais il me reste à parler de leurs différents genres, et il est bon d'en examiner la forme en particulier pour faire connaître combien l'usage en était utile et nécessaire.

Quoique Pollux entre dans un assez grand détail sur les masques de théâtre, il n'en distingue néanmoins que de trois sortes, comiques, tragiques et satyriques; et leur donne à tous, dans la description qu'il en fait, toute la difformité dont leur genre est susceptible, c'est-à-dire des traits outrés et chargés à plaisir, un air absurde et ridicule, et une grande bouche béante et toujours prête, pour ainsi dire, à dévorer les spectateurs.

Mais comme il nous en reste sur une infinité de monuments antiques d'une forme et d'un caractère tout opposés, c'est-à-dire d'une figure naturelle et convenable dont tous les traits sont justes et réguliers, et qui n'ont point surtout cette grande bouche béante qui fait la principale difformité des autres, j'ai été long-temps incertain à quel genre je devais les rapporter, et j'ai en vain consulté pour l'apprendre les personnes les plus versées dans ces matières; je les ai trouvées si partagées sur ce sujet, que je n'en ai pu tirer aucun éclaircissement.

Les uns croient que ce sont des masques de l'ancienne comédie, et se fondent sur ce que ces premiers masques étaient non-seulement très-naturels; mais encore parfaitement ressemblants aux personnes dont on voulait représenter les mœurs et les actions. Et c'est un fait qu'on ne saurait à la vérité leur contester, et dont Pollux lui-même convient avant que de parler des masques de la nouvelle comédie. L. 4, c. 19. Mais il ne s'ensuit pas que la conséquence qu'ils en tirent soit juste; car il fallait bien que ces premiers masques eussent quelque ouverture pour donner passage à la voix des acteurs, et ceux dont nous parlons n'en ont aucune.

D'autres, frappés de cette dernière circonstance, s'imaginent que ce ne sont point des masques, et prétendent que ce sont des têtes au naturel, persuadés qu'il n'y avait point de masques de théâtre qui n'eussent la bouche ouverte. Mais comme c'est justement ce qui est en question, et que d'ailleurs ces prétendues têtes ont la marque particulière et caractéristique des masques, qui est de n'avoir point de col, c'est encore une opinion sur laquelle il n'y a pas grand fonds à faire.

Enfin, il y en a d'un troisième avis qui conviennent bien que ce sont des masques, mais qui ne veulent point les reconnaître pour antiques, parce qu'ils n'ont point le caractère qu'ils croient essen-

tiel aux masques de théâtre, c'est-à-dire cette grande bouche ouverte qu'ils remarquent dans tous les autres. Mais comme c'est encore une suite du même préjugé, et que les bas-reliefs et les pierres gravées sur lesquels se trouvent ces masques ont tous les marques de la meilleure antiquité, ce sentiment ne me paraît pas mieux fondé que les autres. Cette contrariété d'avis n'aurait même servi qu'à me rendre plus incertain, et je serais encore à douter, si je n'eusse osé à mon tour hasarder quelques conjectures sur ce sujet.

Mais faisant d'un côté réflexion qu'il est parlé dans quelques auteurs d'un quatrième genre de masques dont Pollux* ne fait point mention, je veux dire de ceux des danseurs; et considérant de l'autre que ces masques n'avaient pas besoin de cette large ouverture qui rendait les autres si difformes, et que les anciens ne leur avaient sans doute donnée que par nécessité, je jugeai que ce pouvaient bien être ceux dont j'étais en peine; et plus j'en examinai les rapports, plus je me confirmai dans mon opinion. Mais quelque vraisemblable qu'elle me parût, ce n'était cependant encore qu'une conjecture, et il me manquait quelque autorité positive pour oser lui donner le nom de vérité; et c'est ce que j'ai enfin trouvé dans un passage de Lucien qui ne laisser rien à désirer sur ce sujet.

Ce passage est tiré du dialogue de la Danse, où après avoir parlé de la difformité des autres masques et surtout de cette grande bouche béante qui leur était commune à tous, Lucien nous apprend que ceux des danseurs étaient d'une forme toute différente et n'avaient aucun de ces défauts. Voici la traduction de ce passage. « A l'égard de l'équipage des danseurs, il est inutile de faire voir comment bien il est propre et convenable; c'est une chose dont les aveugles même conviendraient. Pour leurs masques, rien n'est plus agréable; ils n'ont point la bouche ouverte comme les autres, mais leur forme est naturelle et répond parfaitement au sujet. »

Il est donc certain que c'est à ce genre qu'il faut rapporter les masques dont il est question, et l'on ne saurait par conséquent douter qu'outre les trois genres dont parle Pollux, les anciens n'en eussent encore un quatrième qu'ils appelaient orchestrique, et auxquels ils donnaient aussi quelquefois le nom de masques muets. οἱ χηρικοί καὶ ἄφωνα προσωπία.

Mais ce n'est pas la seule omission qu'on puisse reprocher à Pollux sur les masques de théâtre. Entre ceux mêmes dont il parle, il y en avait encore trois autres genres qu'il n'a point distingués, et qui avaient néanmoins donné lieu aux

différentes dénominations de *πρωταιῖος*, *μορμολύκειος*, *γεργέσιος*. Car quoique ces termes aient été dans la suite employés indifféremment pour signifier toutes sortes de masques, il y a bien de l'apparence néanmoins que les Grecs s'en étaient d'abord servis pour en désigner des espèces différentes; et l'on en trouve en effet dans leurs pièces, de trois sortes, dont la forme et le caractère répondent exactement au sens propre et particulier de chacun de ces termes.

Les premiers et les plus communs étaient ceux qui représentaient les personnes au naturel, et c'était proprement le genre qu'on nommait *πρωταιῖος*. Les deux autres étaient moins ordinaires, et c'est pour cela que le mot de *πρωταιῖος* prit le dessus et devint le terme générique. Les uns ne servaient qu'à représenter les ombres, mais comme l'usage en était fréquent dans les tragédies, et que leur apparition ne laissait pas d'avoir quelque chose d'effrayant¹, les Grecs les nommaient *μορμολύκειος*. Enfin, les derniers étaient faits exprès pour inspirer l'effroi, et ne représentaient que des figures affreuses, telles que les Gorgones et les Furies, et c'est ce qui leur fit donner le nom de *γεργέσιος*.

..... Personæ pallentis hiatum
 • In gremio matris formidat rusticus infans. »

JUVEN., sat. 3.

Il y a bien de l'apparence au reste que ces termes ne perdirent leur premier sens que lorsque les masques eurent entièrement changé de forme, c'est-à-dire du temps de la nouvelle comédie : car jusque-là la différence en avait été fort sensible. Mais dans la suite tous les genres furent confondus ; les comiques et les tragiques ne difféchèrent plus que par la grandeur et par le plus ou le moins de difformité, et il n'y eut que les masques des danseurs qui conservèrent leur première forme.

Non-seulement Pollux nous apprend en général que la forme des comiques portait au ridicule, mais nous voyons encore par le détail qu'il nous en a laissé que la plupart étaient si contrefaits qu'ils en étaient absurdes. Mais c'est ce que nous aurons lieu de faire voir dans la suite en donnant une description exacte de toutes leurs espèces. Il suffit de dire qu'il n'y en avait presque point qui n'eussent les yeux louches, la bouche de travers, les joues pendantes, ou quelqu'autre difformité semblable.

A l'égard des tragiques, ils étaient encore plus affreux ; car outre leur grandeur énorme et cette grande bouche ouverte dont il semblait qu'ils vou-
lussent dévorer les spectateurs, la plupart avaient encore l'air furieux, le regard menaçant, le poil

hérissé, et une espèce de tuinet sur le front qui ne servait qu'à les défigurer et à les rendre encore plus terribles.

C'est aussi l'idée que nous en donnent tous les auteurs qui en ont parlé; mais je n'en rapporterai que deux exemples, l'un tiré d'une lettre à Zéna et Sérénus, faussement attribuée à saint Justin martyr, mais qui ne laisse pas d'être fort ancienne, ayant toujours paru avec les véritables ouvrages de ce père, mort l'an 154 de Jésus-Christ, sous Antonin-le-Pieux, comme a très-bien dit Eusèbe dans sa chronique; et non sous Marc-Aurèle, comme il l'a marqué dans son histoire. Mais c'est là un point de critique dont la discussion ne fait rien à notre sujet. Voici la traduction du passage dont il s'agit : « De même que celui qui crie de
« toute sa force, en représentant Oreste, paraît
« grand et terrible aux spectateurs insensés; à
« cause de ses échasses, de son ventre postiche,
« de sa robe trainante, et de son masque af-
« freux; etc. »

L'autre passage est encore plus positif; car il nous apprend non-seulement la forme des masques tragiques, mais encore l'air, la taille, et la manière de se mettre des acteurs de ce genre; en voici la traduction : « Considérons d'abord la tra-
« gédie par ses habits. Y a-t-il rien de plus cho-

« quant et de plus-affreux? un homme d'une taille
« démesurée, monté sur des échasses, et portant
« sur sa tête un masque énorme, dont le seul aspect
« inspire l'effroi, et qui ouvre une grande bouche
« comme s'il voulait dévorer les spectateurs. Sans
« parler de son faux estomac, de son ventre pos-
« tiche, et de la vaine enflure de toutes ses par-
« ties, pour répondre à la hauteur excessive de sa
« taille, et en sauver la difformité. » Ce passage est
de Lucien, et précède immédiatement celui que
nous avons cité sur les masques des danseurs.

Enfin, le genre satyrique était le plus absurde
de tous; et comme il n'était fondé que sur l'ima-
gination des poètes, il n'y avait point de figures
si extravagantes que leurs masques ne représen-
tassent : car outre les Faunes et les Satyres d'où il
tirait son nom, on y voyait encore des Cyclopes,
des Centaures, et il n'y avait pas jusqu'aux monstres
et aux animaux de la fable qui ne fussent de son
ressort. Ainsi l'on peut dire que c'était le genre où
l'usage des masques était le plus nécessaire.

Ce n'est pas qu'on n'en eût aussi un besoin in-
dispensable dans la tragédie, pour donner aux
héros et aux demi-dieux cet air de grandeur et de
majesté qu'on supposait qu'ils avaient eu pendant
leur vie; et il n'est pas question d'examiner sur
quoi était fondé ce préjugé : il suffit que c'était

une opinion établie, et que le peuple le crût ainsi, pour ne pouvoir les représenter autrement, sans choquer la vraisemblance; et il eût été par conséquent impossible de les mettre au théâtre, sans le secours des masques.

Mais ce qui achevait de mettre les acteurs dans l'impossibilité de s'en passer, c'était la nécessité où ils se trouvaient de représenter des personnages non-seulement de différent genre et de différent caractère, mais encore de différent âge et de différent sexe. Je dis de différent sexe, car il faut remarquer qu'il n'y avait point d'actrices chez les anciens, et que c'étaient des hommes qui jouaient tous les rôles de femmes qui se trouvaient dans leurs pièces.

C'est un fait dont je pourrais donner une infinité de preuves, mais sur lequel je me contenterai de citer le témoignage du Lucien, et de rapporter deux passages qui serviront à le confirmer. Le premier est le trait qu'Aulugelle rapporte d'un acteur d'Athènes, qui, venant de perdre un fils unique qu'il aimait tendrement et se trouvant obligé de représenter l'Électre de Sophocle, alla prendre l'urne où étaient les cendres de son fils, et s'en servit comme de celles d'Oreste, pour rendre sa douleur plus vive et plus naturelle. *Polus lugubri habitu Electræ indutus, urnam è se-*

*pulchro tulit filii, et quasi Orestis amplexus,
opplevit omnia non simulachris neque incitamentis,
sed luctu atque lamentis veris.*

L'autre est une épigramme de l'Anthologie contre un mauvais danseur qui venait de représenter la fable de Daphné et celle de Niobé, et auquel on reproche d'avoir dansé l'une comme une souche, et l'autre comme une pierre :

Δάφνη καὶ Νιόβη ἀρχίστατο Μίμητις ὁ σίμος
ὦς ἑύλιτος Δάφνη, ὡς λίθος Νιόβη.

A l'égard du témoignage de Lucien, c'est encore un passage du dialogue de la danse où il justifie les danseurs de ce qu'ils avaient coutume de prendre des habits de femmes pour représenter leurs personnages, en faisant voir que c'était un usage établi au théâtre et qui leur était commun avec tous les autres genres d'acteurs. En voici la traduction : « Quant au reproche que vous faites
« aux danseurs de représenter des personnages de
« femmes, ce n'est point une chose qui leur soit
« particulière. C'est un usage qui leur est commun
« avec tous les acteurs de tragédie et de comé-
« die. »

Il résulte de tout ce que nous venons de dire sur les masques que trois choses en rendaient l'usage absolument nécessaire au théâtre. Premiè-

rement, le défaut d'actrices pour jouer les rôles de femmes ; secondement, cette grandeur extraordinaire dont les personnages tragiques étaient en possession ; et troisièmement enfin, la nature et le caractère du genre satyrique.

Mais outre le besoin indispensable qu'on en avait pour chacun de ces genres en particulier, on en tirait encore en général de grands avantages. Car premièrement, comme chaque pièce avait les siens, et qu'un même acteur pouvait par leur secours y jouer plusieurs rôles sans qu'on s'en aperçût, c'était non-seulement un moyen d'épargner aux spectateurs l'ennui de voir toujours les mêmes visages, mais encore de multiplier pour ainsi dire les acteurs. Et comme on s'en servait d'ailleurs pour leur donner le visage même des personnes qu'on voulait représenter, c'était encore un moyen de rendre la représentation plus naturelle, et surtout dans ces pièces dont l'intrigue est fondée sur une ressemblance parfaite, comme l'*Amphitryon* et les *Ménechmes*.

Et ces avantages, au reste, n'étaient pas si peu considérables qu'ils ne l'emportassent sur tous les défauts et les inconvénients des masques : car enfin tous ces inconvénients se réduisent à trois points : à l'absurdité de leur forme en général ; à la difformité de quelques-unes de leurs espèces en

particulier, et à cette immobilité qui en était inséparable et qu'on leur a tant reprochée.

A l'égard de leur absurdité en général, il faut distinguer les temps. Dans l'ancienne comédie, tous les masques étaient non-seulement très-naturels, mais encore parfaitement ressemblants aux personnes qu'on voulait représenter. Ainsi, nulle absurdité pour lors dans leur forme; et s'ils dégénérèrent dans la suite de cette première naïveté, ce fut la faute de ceux qui en abusèrent et qui donnèrent lieu à la loi qui leur interdit toute ressemblance. Encore, en changeant de forme, les uns n'en devinrent-ils que plus comiques et plus propres à faire rire, et les autres que plus tragiques et plus propres à inspirer la terreur.

A l'égard de leur difformité particulière, il y en avait de deux sortes; l'une qui était naturelle et produite par de véritables défauts, comme des yeux louches, une bouche de travers, des joues pendantes, etc. L'autre, qui était un effet de l'art, et qui consistait dans une telle configuration des parties du visage, qu'en se tournant à droite ou à gauche il pût exprimer des passions différentes, et parût, pour ainsi dire, rire d'un côté et pleurer de l'autre. La première était ordinaire dans toutes les comédies, et commune à tous les bas personnages, tels que les valets, les marchands d'es-

claves, les parasites. L'autre, au contraire, était particulière aux pères de famille et à ceux qui jouaient les premiers rôles; mais c'étaient des masques extraordinaires et dont ils ne se servaient que dans les occasions où il fallait tout d'un coup changer de visage, comme dans les dénouements où l'on passe subitement de la joie à la tristesse ou de la tristesse à la joie : et, comme les acteurs n'avaient alors qu'à se retourner pour changer tout d'un coup la face de la scène, on peut dire que loin de nuire à la représentation, cet artifice servait au contraire à la rendre plus parfaite, et corrigeait en quelque manière l'insensibilité des masques.

Il faut pourtant convenir que c'était leur plus grand défaut que cette insensibilité, et même un défaut qui ôtait toute la grace et la naïveté de l'acteur; ce qu'on serait en droit de reprocher aux anciens, s'ils eussent vu le spectacle d'aussi près que nous. Mais comme leurs jeux étaient pour tout le peuple, il était nécessaire que leurs théâtres fussent extrêmement vastes, et, par conséquent qu'une partie des spectateurs fût fort éloignée de la scène. Aussi les plus proches en étaient-ils séparés de toute l'étendue de l'orchestre, c'est-à-dire de cent pieds au moins; et il y avait même des places qui étaient à plus de deux cents pieds des acteurs.

Ainsi, il leur eût été fort inutile de jouer à visage découvert; un si grand éloignement leur eût fait perdre tout le mérite de l'expression, et leurs traits en auraient été entièrement effacés. L'usage des masques, au contraire, pouvait en quelque manière y suppléer; et il en était des visages de leurs acteurs comme de nos décorations, dont il faut que les traits soient grossis et outrés pour produire de loin leur effet. Le spectacle, à la vérité, n'en était pas en général plus parfait, mais du moins ce n'était pas la faute des masques, et c'en est assez pour justifier les anciens sur ce sujet.

CHAPITRE III.

DE LA DÉCLAMATION THÉÂTRALE DES ANCIENS.

Nous jugeons avec connaissance des progrès des anciens dans la sculpture, parce que quelques ouvrages de leurs fameux sculpteurs subsistent encore. Les débris de quelques-uns de leurs magnifiques édifices nous remplissent d'une grande idée de leur architecture. Les descriptions que quelques-uns de leurs écrivains ont faites de tableaux admirés de leur temps, nous peuvent faire soupçonner l'habileté de ces premiers peintres dans la partie de l'ordonnance; mais nous ignorerons toujours quelle était leur science dans la partie du dessin et dans la partie du coloris, parce qu'il ne reste aucun des tableaux propres à nous les faire connaître, et qu'on ne peut juger, sans voir, des beautés dont les yeux sont les seuls juges. On ne peut de même juger, sans entendre, des beautés soumises au jugement des oreilles : ainsi, quoique nous connaissions l'éloquence et la poésie des an-

² Ce mémoire est de Racine le jeune, et inséré t. XXI des Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres.

ciens, par les écrits qui nous restent de leurs orateurs et de leurs poètes, la connaissance que nous en avons est fort imparfaite, parce que la mesure de leurs vers ne suffit pas pour nous en apprendre l'harmonie, qui dépendait principalement de leur manière de les prononcer, que nous ignorons entièrement.

Nous savons seulement que les Romains et les Grecs avaient une grande attention à l'harmonie; que les Grecs, qui apprenaient la musique dès l'enfance, la cultivaient toute leur vie; et qu'ayant excellé dans tous les beaux arts, ils n'ont pu être médiocres dans l'art qui a été chez eux plus généralement cultivé que les autres. Nous croyons encore que chez ces deux peuples où l'éloquence était si fort honorée, les orateurs devaient être très-habiles dans la déclamation, puisqu'ils la regardaient comme la principale partie de l'éloquence, et que Démosthène, non content de ses travaux domestiques pour s'y exercer, y joignit les leçons d'un fameux comédien, de même que Cicéron prit les leçons de Roscius. Mais quelle était la nature de la déclamation de ces grands orateurs, et comment différait-elle de la déclamation théâtrale? Nous sommes aussi peu en état de répondre à ces questions qu'à celles que notre curiosité nous fait faire sur la musique des anciens.

Lorsque nous voulons consulter ce qu'ils en ont écrit, nous rassemblons des passages qui ne nous donnent que des idées confuses, parce que ce qui est plaisir de sensation ne s'explique point par écrit, et que d'ailleurs ces auteurs que nous consultons, n'ayant point écrit pour nous, se sont servis de termes d'*art* qu'ils n'ont point expliqués, parce qu'ils étaient entendus de tous leurs contemporains.

Je ne parle point ici des obscurités que nous trouvons, lorsque nous voulons connaître la nature de l'ancienne musique; je me borne à une matière qui, moins obscure, jette encore dans des doutes fort grands. C'est leur déclamation théâtrale, sur laquelle je vais risquer mon sentiment, parce qu'on ne doit pas craindre de le risquer dans des matières sur lesquelles il est assez indifférent de se tromper. J'ignore si j'établirai solidement mon sentiment; mais comme il est plus aisé de détruire que d'élever, je crois que je détruirai entièrement l'opinion de ceux qui se sont imaginé que la déclamation, chez les Romains, était notée, et qu'on partageait ordinairement entre deux acteurs la voix et le geste.

Une pareille déclamation est si singulière, et même si peu vraisemblable, que les anciens en ont dû parler plus d'une fois; et si nous ne trou-

vous pas dans leurs livres plusieurs passages qui nous confirment ce fait, il nous doit paraître douteux. Si cependant nous en trouvons qui ne puissent être révoqués en doute, il faut s'y rendre, puisqu'on doit croire les faits qui ne sont pas même vraisemblables, lorsqu'on y est forcé par des témoignages incontestables. Je vais donc examiner si cette déclamation est vraisemblable, et si nous trouvons dans les livres des anciens quelques passages décisifs sur cette matière.

Comme nous ne connaissons pas de comédiens vantés par les Grecs, comme Ésope et Roscius ont été vantés par les Romains, nous sommes disposés à croire que la déclamation théâtrale a été portée à un plus grand point de perfection chez les Romains que chez les Grecs. Celle des Romains a dû être admirable, puisque Quintilien nous dit des comédiens de son temps, qui n'étaient pas cependant des Roscius, qu'ils ajoutaient tant de graces aux bons ouvrages, qu'on les trouvait plus beaux dans la représentation que dans la lecture; et qu'à l'égard des mauvais, ils trouvaient moyen d'obtenir audience pour eux, et de faire revenir souvent sur le théâtre des pièces qui ne parvenaient point dans les bibliothèques. *Scenici actores eo optimis poetarum tantum adjiciunt gratiæ, ut nos infinite magis eadem illa auditu, quam lectu*

delectent, et vilissimis quibusdam etiam impetrent aures, ut quibus nullus est in bibliothecis locus, sit etiam frequens in theatris.

Nous avons peine à comprendre que des comédiens qui ne pouvaient employer toutes les finesses de l'art, puisqu'ils étaient obligés de forcer leur voix pour se faire entendre dans un lieu découvert qui contenait plus de quarante mille personnes, aient été de si grands acteurs, ayant surtout des masques qui les empêchaient de faire connaître le jeu des passions sur leur visage. Que deviendra donc cette déclamation déjà si contrainte, si nous la contraignons encore en l'assujétissant à des notes faites par un musicien, et en voulant que le même acteur qui parle ne fasse pas les gestes ?

Concevons-nous qu'il soit possible de noter une déclamation comme un chant ? Si par ce mot, *noter*, on entend seulement faire des *notes* qui apprennent au comédien les principaux endroits où il doit abaisser et élever la voix, la chose n'est pas difficile ; mais tout comédien qui s'asservira à ces courtes notes ne sera jamais habile dans son art. Un homme qui s'échauffe en déclamant entre dans une espèce d'enthousiasme, et saisi réellement des passions qu'il imite, prononce les mots avec les tons que la nature lui inspire ; par cette

raison il ne prononce pas toujours sur les mêmes tons les mêmes vers, toutes les fois qu'il joue la même pièce, parce qu'il n'est pas toujours également affecté, et que son enthousiasme n'est pas toujours le même. Ainsi, quoique pour déclamer un rôle il ait pris les leçons d'un habile maître, si, dans l'action, le comédien n'est pas rempli d'un feu qui lui inspire les tons de la nature, il ne sera qu'un très-froid acteur, une marionnette; et, pour ainsi dire, *nerviis alienis mobile lignum*.

Est-il vraisemblable qu'un homme tel que Roscius n'ait été qu'une marionnette et se soit soumis à des lois dictées par un musicien, lui qui formait tous les jeunes orateurs, et Cicéron lui-même, à la déclamation, et qui avait écrit un ouvrage très-savant sur son art? Lorsque Cicéron rapporte pour exemple la manière dont ce Roscius prononçait certains vers, pourquoi admire-t-il l'art d'un homme qui ne faisait que suivre des notes? Les deux exemples que cite Cicéron de la déclamation de Roscius apprennent qu'il excellait dans la tragédie et dans la comédie, puisque des deux passages cités, l'un est d'une tragédie, et l'autre d'une comédie. Supposons pour un moment que la tragédie ait pu être notée, parce qu'elle était chantée, il faut du moins avouer qu'on ne pouvait noter la

comédie, dans laquelle les acteurs imitaient le ton d'une conversation particulière, en lui donnant à la vérité ce *decus comicum* dont parle Quintilien. S'ils eussent parlé comme dans une chambre, il n'y eût plus eu d'art; s'ils se fussent éloignés du ton naturel, il n'y eût plus eu d'imitation : ils ne s'éloignaient qu'un peu de la nature, *non procul a natura recedunt*. Puisqu'ils imitaient la conversation familière, ils ne chantaient donc pas? C'est cependant à la tête des comédies de Térence que nous trouvons ces termes difficiles à expliquer, *modos fecit*. Ces termes ne veulent donc pas dire, *noter une pièce*.

Si une déclamation entièrement notée est contraire à la vraisemblance, il est bien moins vraisemblable qu'on ait jamais séparé entre deux acteurs le geste et la voix. Cette séparation eût été absolument contraire à la nature, puisque, comme dit Quintilien, les gestes partent toujours avec la voix, *cum ipsis vocibus naturaliter exeunt gestus... ipsa secum gestus naturaliter fundit oratio*. Cicéron dit encore que la nature donne à chaque passion son visage, son ton et son geste, *omnis motus animi suum quemdam a natura habet vultum, et sonum, et gestum*, et il n'est pas au pouvoir d'un homme agité d'une violente passion de séparer en lui ces deux choses. « Nos mains,

« dit encore Quintilien , parlent d'elles - mêmes ,
« c'est avec elles que nous demandons , que nous
« promettons , que nous appelons. » Il est aisé de
s'en persuader par l'expérience : entreprenons de
dire quelque chose avec passion , sans faire de
gestes , ou de suivre par nos gestes les paroles d'un
homme en colère , la nature ne nous servira pas ,
parce que nous voudrions séparer ce qu'elle a uni.
Le geste peut bien n'être pas d'accord avec la voix
dans un comédien ; parce qu'il imite mal , il est
mauvais comédien ; mais dans la vérité , lorsqu'une
passion nous enflamme , le geste est toujours d'ac-
cord avec la voix , parce que tous deux obéissent
en même temps à l'ame , *gestus voci consentit , et
animo cum ea simul paret*. C'est ce que dit Quin-
tilien dans le chapitre sur la prononciation , où
traitant de l'action , il la divise en deux parties ,
le geste et la voix. Il était naturel qu'en deman-
dant la réunion de ces deux parties dans l'orateur ,
il observât qu'elle ne se trouvait pas dans le co-
médien , si en effet elle ne s'y trouvait pas alors.
Loin de nous le faire entendre , lorsqu'il parle
d'un comédien de son temps qui avait tant de grace
que ses défauts mêmes , qui auraient fort choqué
dans un autre , plaisaient en lui , dans l'énuméra-
tion de ses défauts il comprend la voix et le geste ,
comme des mains jetées en l'air , des exclamations

trop longues : *manus jactare et dulces exclamations theatri causa producere , et nonnunquam dextro latere facere gestus*. Ce comédien faisait donc les gestes en même temps qu'il prononçait les vers , et Cicéron n'entend pas que ces choses soient séparées , quand il demande que l'acteur réunisse les inflexions de voix et la variété des gestes : *vocis inflexus , varias manus , diversos nutus actor adhibebit*.

Les anciens ne donnaient jamais les rôles de femmes à faire à des femmes, elles dansaient. Orbuscula , nommée dans Cicéron et dans Horace , était apparemment une danseuse ; mais dans les représentations des pièces , les rôles de femmes étaient exécutés par des hommes. Le comédien dont parle Horace , qui , ayant trop bu , s'endormit et n'entendait point l'ombre de Polydore qui l'appelait , jouait le rôle d'Illione ; et le comédien dont parle Aulugelle représentait Électre tenant entre ses mains l'urne des cendres de son frère , quand , pour mieux s'exciter à la douleur , il prit l'urne où étaient les cendres de son propre fils que la mort venait de lui enlever. Nous apprenons encore que les hommes faisaient les rôles de femmes , par un passage de saint Jérôme. « De
« même , dit-il , que le même comédien est tantôt
« un Hercule nerveux , et tantôt une Vénus pleine

« de mollesse, de même nous portons autant de
 « masques que nous avons de péchés. » *Quomodo
 unus histrio nunc Herculem robustus ostendit, nunc
 mollis in Venerem frangitur, tot habemus perso-
 narum similitudines quot peccata.* Il est aisé de
 comprendre pourquoi les femmes qui dansaient
 sur le théâtre ne faisaient pas de personnages
 dans les pièces; elles n'auraient pas eu la force de
 pousser la voix comme les hommes, mais elles
 eussent possédé aussi bien qu'eux, et peut-être
 plus finement qu'eux, l'art de faire des gestes.
 Pourquoi donc ne les en chargeait-on pas, si l'on
 partageait l'action en deux parties?

Dans laquelle de ces deux parties croyons-nous
 qu'excellait Roscius? Et s'il n'eût excellé que dans
 une seule, eût-il reçu tant d'éloges de Cicéron?
 Il réunissait les deux, et entraînait si vivement dans
 la passion qu'on voyait ses yeux briller au travers
 de son masque. Cependant la déclamation sous un
 masque n'était pas parfaite, suivant plusieurs des
 Romains, parce que l'action est toute de l'ame,
 et que le visage est l'image de l'ame; *animi est
 omnis actio, et imago animi vultus est*: c'est pour-
 quoi, ajoute Cicéron, nos anciens ne louaient plus
 tant Roscius, quand il avait un masque; *nostri
 illi senes personatum ne Roscium quidem magno-
 pere laudabant.* Demander à un homme qui fai-

sait des gestes sans parler que les passions fussent peintes sur son visage, c'eût été lui demander l'impossible. Il s'ensuit que Roscius parlait et faisait les gestes. Cicéron, dans l'oraison *pro Sextio*, rapporte avec plaisir de quelle manière le peuple fut attendri à son sujet, lorsqu'Ésopus, jouant une pièce d'Accius, fit en sorte par son jeu que le peuple appliquât à Cicéron certains vers qu'Ésopus prononçait en montrant les sénateurs et les chevaliers, *cum omnes ordines demonstraret, senatum, equites, etc.*, tandis qu'à peine il pouvait prononcer à cause de l'abondance de ses larmes, *cum vox ejus illa præclara lacrymis impediretur*. Voilà donc Ésopus prononçant les vers et faisant les gestes, et le fait rapporté par Plutarque dans la vie de Cicéron ne permet pas d'en douter : cet Ésopus jouant le rôle d'Atrée, et un esclave s'étant approché de lui dans le moment où la passion l'avait mis hors de lui-même, il l'étendit mort d'un coup de son sceptre.

Nous voyons encore Roscius prononçant les paroles et faisant les gestes, dans le troisième livre de l'orateur, où un des interlocuteurs fait remarquer de quelle manière cet habile acteur savait ménager ses forces, en laissant tomber sa voix, *abjicit prorsus*, lorsqu'il prononçait un vers, pour la relever au vers suivant; observez encore, ajoutez-

t-il, avec quelle douceur, et comme presque sans action, *non actuose*, il dit ce vers : *Quid petam præsidi*, parce qu'il aura besoin de toute son action quand il viendra à celui-ci : *O pater, o patria*, etc. Les paroles suivantes sont très-remarquables : « Les comédiens, dit ce même interlocuteur, ne sont pas les premiers qui ont reconnu la nécessité de ménager ses forces; les poètes avant eux l'ont su, ainsi que ceux qui font les modulations des pièces, qui ont grande attention à varier, augmenter, exténuer et enfler à propos. » Cicéron, par cette réflexion, veut nous faire entendre que de même que l'acteur sait varier ses tons, le poète sait varier la mesure des syllabes de ses vers, et le musicien ses modulations. Ces modulations n'étaient donc point les notes de la déclamation; on ne les eût point demandées à un musicien, elles eussent été faites par le comédien, ou plutôt par le poète même; puisqu'un auteur, sans avoir le talent de la déclamation, sait toujours mieux qu'un autre les tons qu'on doit donner à ses vers. Que faut-il donc entendre lorsqu'on lit dans les didascalies des pièces de Térence qu'un tel musicien a fait la modulation, *modos fecit*? Voici le sentiment qui me paraît le plus vraisemblable.

Les poèmes dramatiques ayant pris naissance à

Rome, comme en Grèce, dans les chants et les danses, restèrent toujours unis à la danse et au chant, même après avoir pris la forme de poèmes dramatiques. Nous ignorons si les premières tragédies latines eurent des chœurs, mais les comédies n'en eurent point; pour y suppléer, et parce que le peuple était accoutumé à la danse et au chant, toute pièce de théâtre eut sa musique particulière, qui consistait dans un prélude des chants du chœur, un accompagnement pour le récit des vers et des intermèdes; de façon que toute pièce de théâtre pouvait être intitulée à Rome, *tragédie-ballet* ou *comédie-ballet*, de même que notre Molière a intitulé le *Bourgeois-gentilhomme*, *comédie-ballet*, et la *Psyché*, *tragi-comédie-ballet*.

Cette musique, inséparable de la pièce, était cause que quand le prélude d'une pièce commençait, les personnes accoutumées à assister à ces spectacles disaient : *c'est Antiope* ou *c'est Andromaque qu'on va jouer*. C'est ce que nous apprend Cicéron, en avouant que pour lui il n'avait pas cette connaissance. La musique faite pour une pièce portait le nom de la pièce, de même que la danse faite pour cette pièce; la musique et la danse avaient donc rapport au sujet, ce qui fait dire à Lucien : « Le sujet de la pièce est commun au ballet et à la tragédie; » par cette raison l'on disait

également, jouer Andromaque, chanter Andromaque, et danser Andromaque. Ovide écrivait à un ami : « Vous me mandez qu'on danse mes « pièces sur le théâtre et qu'on applaudit à mes « vers. »

« Carmina cum pleno saltari nostra theatro ,
« Versibus et plaudi scribis , amice , meis. »

Il était flatté que ses vers fussent applaudis, la gloire en était à lui seul; mais que ces pièces, *carmina*, fussent exécutées sur le théâtre, la gloire était commune entre lui, le danseur et le musicien; ce qui était cause que toute une pièce était regardée comme un ouvrage de musique, et que Térence dit, en parlant des poètes qui font comme lui des comédies, *qui hanc artem tractant musicam*. La musique en effet durait tant que la pièce durait, parce que dans le temps même que les acteurs parlaient, les flûtes les accompagnaient. On distinguait *diverbium*, *choricum* et *canticum*. Le *diverbium* était le dialogue, la pièce récitée par les acteurs; le *choricum*, le chœur entier chantant ou dansant; le *canticum*, une voix seule chantant, accompagnée d'une flûte, pendant qu'un seul danseur imitait par sa danse pleine de gestes une action, et ordinairement cette action avait rapport à la pièce : comme il n'y avait qu'un danseur ac-

compagné d'une seule voix, ce *canticum*¹ a été appelé *soliloquium*, mot que nous ne devons pas rendre par *monologue*, en attachant à ce terme la même idée que dans nos pièces de théâtre; de là il s'ensuit qu'on pouvait dire également danser et chanter le *canticum*, parce qu'il était et dansé et chanté. Celui qui dansait ainsi en imitant une action y joignait des gestes qui imitaient les plus petites choses : si, par exemple, il voulait représenter un médecin, il faisait, comme nous le voyons dans Quintilien, le geste d'un homme qui tâte le pouls d'un autre; de là vint (et non de ce que l'art appelé *saltatio* comprit aussi l'art du geste, comme le prétend M. l'abbé Dubos), de là,

¹ Quintilien dit que *modulatio scenica* serait ridicule dans l'auteur; il y avait donc une modulation pour les comédiens.

Les masques représentaient le caractère des personnages; Niobé triste, Médée furieuse, Ajax étonné, dit Quintilien; et le père dans la comédie, qui est tantôt en colère, tantôt doux, a un masque dont un des sourcils est élevé et l'autre abaissé, *alter erecto, alter composito est supercilio*, ce qui ne paraît pas aisé à comprendre : M. l'abbé Gédéon croit que ce père se tournait tantôt d'un côté, tantôt d'un autre, suivant qu'il fallait paraître doux ou sévère.

Du reste, le même acteur prononçait et avait le masque, puisque Quintilien dit ici, en nommant les comédiens, *artifices pronuntiandi* : or ceux qui prononçaient n'avaient pas besoin du masque, puisqu'ils étaient cachés.

Lorsque Quintilien dit : *abesse plurimum à saltatore debet orator*, il entend parler du pantomime, puisqu'il ajoute que les comédiens graves ne tombent pas eux-mêmes dans cette affectation d'exprimer tout par leurs gestes, mais ils font croire que leurs gestes répondent au sens de ce qu'ils disent plutôt qu'à chaque parole.

dis-je, vint cet usage de dire, danser pour gesticuler, parce que des gestes de danseur étaient des gestes outrés, que Quintilien condamne dans son orateur avec raison, lorsqu'il dit : « Je veux « un orateur et non pas un danseur ; » la danse théâtrale étant, pour ainsi dire, toute gesticulante, on faisait moins d'attention au pas du danseur qu'à l'usage qu'il faisait de ses bras et de ses mains, ce qui fait dire à Ovide :

• *Brachia saltantis, vocem mirare canentis.* •

Cette danse de baladin amusait fort le peuple, et était méprisée des personnes graves. Ce n'était point une danse sage et honnête que méprisaient les Romains, puisque c'est à la danse d'une dame modeste que Rome compare la noblesse de la tragédie.

• *Effutire leves indigna tragœdia versus*

• *Ut festis matrona moveri jussa diebus, etc.* •

Horace n'emploie point en cet endroit le mot *saltare* qui donnait l'idée de la danse badine, et c'est cette danse de baladin qu'on doit entendre lorsqu'on lit dans Cicéron, *nemo saltavit sobrius*. Cette danse gesticulante qui avait commencé en Grèce dans les pièces satyriques fut très-perfectionnée chez les Romains, et fut, sous Auguste,

séparée des pièces dramatiques par deux fameux danseurs; depuis eux la danse des pantomimes s'exécutait sur le théâtre, sans qu'on y jouât aucune pièce de poésie.

Tout ce que j'ai dit jusqu'à présent est très-facile à comprendre, à la réserve de cet accompagnement continu des flûtes, qui fait quelque peine. Il n'est pas vraisemblable qu'un joueur de flûte donnât le ton de tous les mots, ni que cet accompagnement fût pareil à celui de tous nos spectacles de musique, où on n'accompagne ainsi que le chant, et que les comédiens ne chantaient pas : leur déclamation, à la vérité, pouvait être appelée *chant*, parce que les Romains, comme les Grecs, qui, dans tous leurs discours publics, faisaient sentir non-seulement les longues et les brèves, mais la valeur d'une syllabe plus ou moins longue ou plus ou moins brève, observaient des temps, une mesure et une cadence; ce qui faisait dire à Quintilien après Cicéron, que dans l'orateur même il y a une espèce de chant moins marqué, *esse in oratore aliquem cantum obscuriorem*. Toute prononciation faite en public était par cette raison une espèce de chant, et celle du comédien l'était plus que les autres, parce qu'il était obligé, dans un lieu vaste et découvert, de pousser sa voix avec force, et cependant avec tant de justesse que

pour peu, *si paululum*, qu'il alongeât trop une syllabe longue ou qu'il fit une brève trop brève, *theatra tota reclamant*, tous les spectateurs choqués se récriaient. Une déclamation qui devait être si exacte et si mesurée n'était pas, comme sur notre théâtre, abandonnée au caprice d'un comédien : quoiqu'elle ne fût pas un chant musical, elle était une modulation, *modulatio scenica*, terme dont se sert Quintilien.

Pour soutenir le comédien dans un jeu si difficile, un joueur de flûte l'accompagnait; la voix va toujours en s'affaiblissant, le joueur de flûte servait à la relever ou à la rabaisser quand l'acteur s'emportait; il servait encore à donner le ton à celui qui entrait sur la scène, et il servait ainsi à tous les acteurs sans être peut-être entendu des spectateurs. Lorsque l'orateur Gracchus faisait mettre près de lui un joueur de flûte, ce joueur savait si bien ménager ses sons qu'il soutenait la voix de Gracchus sans se faire entendre du public. La flûte dont il se servait, nommée par Cicéron *fistula*, et non *tibia*, avait un nom particulier; on l'appelait, dit Cicéron, *tonorium*, c'était une flûte douce destinée à cet usage. Quintilien, parlant de ces orateurs qui poussaient leur voix avec de grands éclats, dit que si on leur permet cet usage, il faut donc soutenir leur voix avec des lyres; avec des

flûtes, même avec des cymbales. *Cur non illam vocis modulationem fidibus ac tibiis, imò meherculè, quod est huic deformitati propius, cymbalis adjuvemus!* On voit assez qu'il raille en demandant des cymbales, et il en résulte que les flûtes ne servaient qu'à soutenir la voix par un accompagnement très-doux. Le joueur de flûte se conformait non-seulement à la nature des vers que l'acteur prononçait, mais à la force avec laquelle il les pouvait prononcer : c'est pourquoi Roscius devenu vieux l'obligea à se conformer à sa faiblesse. *In senectute tardiores fecerat tibias.*

Quelque vraisemblable que paraisse ce que j'ai avancé jusqu'à présent, puisqu'il faut, comme je l'ai dit, renoncer à suivre la vraisemblance, lorsqu'on y est forcé par des témoignages incontestables, il ne s'agit plus que d'examiner si l'on prouve, par des témoignages incontestables, que la déclamation théâtrale des Romains ait été notée et partagée entre deux acteurs, comme l'a avancé M. l'abbé Dubos, que M. Rollin a copié fidèlement sans avoir approfondi la matière. Cette opinion est nouvelle, de l'aveu de M. l'abbé Dubos, et cette nouveauté la rend suspecte, puisqu'il n'est pas aisé de comprendre pourquoi ni Scaliger, ni Vossius, ni M. Dacier, ni M. l'abbé Fraguier dans la vie de Roscius, n'en ont point parlé. Ils en au-

raient parlé s'ils avaient trouvé dans les anciens, sur cette déclamation si singulière, les témoignages que M. l'abbé Dubos a cru découvrir.

Son opinion sur la déclamation notée n'étant fondée que sur ces termes souvent répétés chez les anciens, *modos fecit*, je n'ai rien à ajouter à l'explication que j'ai donnée de ces termes. Quant au partage de la déclamation entre deux acteurs, M. l'abbé Dubos prend, pour fondement de son opinion, le passage de Tite-Live sur Andronicus qui, s'étant enrôlé, demanda la permission de mettre à sa place un homme qui chantât avec le joueur de flûte ; ayant obtenu cette permission, *dicitur cantum egisse aliquanto magis vigente motu, quia nihil vocis usus impediēbat. Inde ad manum cantari, histrionibus cœptum, diverbiaque tantum ipsorum voci relictâ*. M. Dacier, dans son discours sur la satire, qui est dans les Mémoires de l'Académie, a traduit ainsi ce passage : « Andronicus, « ayant obtenu cette permission, dansa avec plus « de vigueur ses intermèdes, débarrassé du chant « qui lui ôtait la respiration. De là vint la coutume « de donner des chanteurs aux danseurs, et de « laisser à ces derniers les rôles des scènes pour « lesquelles on leur conservait toute leur voix. » Vossius, rapportant ce même passage dans ses institutions poétiques, l'explique aussi d'un partage

de chant et de danse, et n'a point soupçonné un partage du geste et de la voix.

Dans les premières représentations faites sur le théâtre d'Athènes, le chœur chantait et dansait en même temps; on en reconnut l'inconvénient, et on établit qu'une partie du chœur chanterait pendant que l'autre danserait. La même chose arriva à Rome; Andronicus dansait et chantait à la fois l'intermède. Il demanda à être soulagé, on lui donna un chanteur : de là vint, dit Tite-Live, la coutume de *ad manum cantari histrionibus*, c'est-à-dire de suivre en chantant les gestes du danseur. Lucien nous apprend la même chose : « quand « on s'aperçut, dit-il, que la danse arrêtant la res-
« piration nuisait au chant, on trouva meilleur
« d'établir que d'autres chanteraient à ceux qui
« danseraient, » *ἐπεὶ οὐκ ἐπαύσαντο*. Cette expression rend celle de Tite-Live *ad manum cantari*. Le danseur, imitant une action par ses gestes et ses mouvements se livrait à son enthousiasme; celui qui chantait les paroles de cet intermède, le *canticum*, suivait tous les mouvements du danseur et chantait sur ses gestes, *ad manum*. Valère-Maxime n'a fait que copier Tite-Live, lorsqu'il dit qu'Andronicus s'étant enrôlé avec le secours d'un chanteur et d'un joueur de flûte, dansa sans chanter, *gesticulationem tacitus peregit*; cette danse, qui con-

sistait en gestes, étant nommée *gesticulatio*. Augelle dit la même chose : *Saltabundi canebant quæ nunc stantes canunt*, les danseurs chantaient autrefois les paroles que chantent maintenant ceux qui ne dansent pas, et le passage de Donat cité par M. l'abbé Dubos est fort clair : *Diverbia histriones pronunciabant, cantica verò temperabantur modis, non à poetâ, sed à perito artis musices facta*. Les comédiens prononçaient les vers de la pièce, et ce mot *pronunciabant* fait bien voir qu'ils ne chantaient pas. A l'égard des *cantica*, ils étaient exécutés suivant les modulations faites non par le poète, mais par le musicien. Les intermèdes n'étaient pas l'ouvrage du poète.

M. Dubos veut autoriser son opinion par un passage de Suétone qui rapporte que Caligula ayant fait venir à son audience plusieurs des principaux personnages de l'état, entra, au son des instruments, dans la chambre où ils étaient assemblés, *et desaltato cantico abiit*; ce qui signifie, suivant l'abbé Dubos, « il fit les gestes d'un monologue. » Un fou est capable de tout; mais est-il vraisemblable que Caligula fit les gestes d'une pièce de vers que personne ne chantait? Il est bien plus vraisemblable que, voulant se moquer de ces personnes qu'il avait fait venir comme pour leur communiquer des affaires importantes, il dansa en

leur présence un intermède, comme nous dirions : après avoir dansé une chaconne, il s'en alla, *de saltato cantico abiit*.

M. l'abbé Dubos cite un passage de Lucien qui lui serait très-favorable, s'il était tel qu'il le cite : *Autrefois c'était les mêmes personnes qui récitaient et faisaient les gestes ; mais depuis on a donné à ceux qui font les gestes des chanteurs qui prononçaient pour eux*. C'est ce qu'il fait dire à Lucien, et ce que Lucien n'a jamais dit. Il ne parle en cet endroit que de la séparation de la danse et du chant, et d'Ablancourt l'a traduit ainsi : *Autrefois un même baladin chantait et dansait ; mais comme le mouvement empêchait la respiration , on trouva plus à propos de faire danser les uns et chanter les autres*. M. l'abbé Dubos n'a fait sans doute une erreur si grossière en citant ce passage de Lucien , que parce que l'amour d'une opinion nouvelle qu'il voulait persuader aux autres l'aveuglait ; ce qui me dispense d'expliquer plusieurs autres passages qu'il cite encore , dans lesquels il a toujours cru trouver l'idée dont il était rempli, quoiqu'elle ne s'y trouve pas. Il a même cité, pour preuve de son sentiment, des passages qu'on doit citer pour le détruire , comme un passage dans lequel Sénèque dit qu'on admire dans les habiles comédiens la promptitude avec laquelle leurs mains sont prêtes à répondre

aux sentiments dont ils sont affectés, et la manière dont leur geste suit la vivacité de leurs paroles¹ : *Mirari solemus scenæ peritos , quod in omnem significationem rerum et affectuum parata illorum est manus , et verborum velocitatem gestus assequitur*. On admire avec raison dans un acteur ce parfait accord du geste et de la voix : cependant M. Dubos s'imagine que Sénèque ne l'admire que quand c'est un acteur qui parle et un autre qui fait les gestes ; sans cela , dit-il , *il n'y a rien d'admirable , puisque rien n'est si naturel*. Il faut bien peu connaître la déclamation pour en parler ainsi : puisqu'il est si aisé à un homme d'accorder parfaitement ces deux parties de l'action , les gestes et la voix , pourquoi les bons acteurs sont-ils si rares parmi nous ? et pourquoi les admirons-nous ? Ils ne font rien que de naturel , il est vrai ; mais la difficulté de l'art est de bien imiter la nature.

M. l'abbé Dubos cite encore un endroit où Quintilien dit qu'il a vu souvent des comédiens , après avoir joué des endroits intéressants , sortir de la scène et fondre encore en larmes en quittant leurs masques. *Vidi ego... , cum personam deposuissent , flentes adhuc egredi*. Il faut demander à M. l'abbé

¹ Sénèque ne veut peut-être parler que des pantomimes ; mais je suppose avec M. l'abbé Dubos qu'il parle du comédien , et ce passage , pris dans le sens même qu'il le cite , détruit son sentiment.

Dubos qui sont ceux qui pleurent ainsi en sortant ; sont-ce ceux qui ont parlé, ou ceux qui ont fait les gestes ? Si ce sont les premiers, comment un homme debout peut-il, en ne faisant que des gestes, entrer dans la passion jusqu'à fondre en larmes ? Si ce sont les seconds, pourquoi dit-on qu'ils sortent de la scène, puisqu'ils n'y paraissent pas, et pourquoi ôtent-ils leurs masques ? ils n'avaient pas besoin d'en mettre, puisqu'ils étaient cachés.

Enfin Quintilien observant que les comédiens prenaient des masques convenables aux personnages qu'ils représentaient, afin que Niobé parût triste, Médée furieuse, Ajax étonné, *attonitus Ajax*, s'exprime ainsi : *artifices pronunciandi à personis quoque affectus mutantur*, et fait assez entendre que ceux qui ont ces masques sont les mêmes qui prononcent les paroles, puisqu'il les nomme *artifices pronunciandi*.

Mais c'est trop long-temps combattre une opinion qui est si singulière qu'il est étonnant qu'elle ait été avancée avec tant de confiance par M. l'abbé Dubos, et adoptée sans aucun doute par M. Rollin.

CHAPITRE IV.

SUR L'ÉTAT DES FEMMES EN GRÈCE.

La différence la plus saillante entre le drame ancien et le drame moderne consistant dans les rôles de femme, il devient utile d'examiner l'état social qui a pu amener cette différence. Nous donnons donc dans ce chapitre la traduction d'un très-bon morceau du *Quarterly Review* sur l'état des femmes en Grèce.

Quiconque a mûrement examiné les affaires de la Grèce, et plus particulièrement celles de l'Attique qui en formait la plus importante partie, a dû nécessairement être frappé de l'existence d'un principe qui avait profondément pénétré toutes ses relations tant naturelles qu'acquises, tant domestiques qu'extérieures, et qu'on peut appeler principe de contraste; il était le produit du climat, qui, dans l'opinion de l'auteur de l'*Esprit des Lois*, décide promptement du caractère d'une nation. Athènes jouissait d'un printemps délicieux qui surpassait les descriptions charmantes de ses poètes¹;

¹ Voyez les Εἰπίπνυ, ξίσι, τὰςδὲ χάρας, dans l'Oedipe de Sophocle, et l'admirable chœur Εἰσιχθίδαι τὸ παλαιὸν ἔλλοις, dans la Médée d'Euripide. Un esprit malade (et les leçons des sophistes avaient évidemment rendu malade l'esprit d'Euripide), qui ne peut

ses étés, comme ceux de la Grèce en général, étaient brûlants de chaleur ; ses hivers excessivement rigoureux. Aux fraîches brises du Céphise succédait le souffle empesté du Sirocco ; et des tempêtes soudaines et terribles excitaient de cruels regrets, quand on les comparait aux plaisirs d'un printemps serein. L'Athénien qui, durant l'été, venait sans vêtements aux jeux publics, portait en hiver un long'manteau de laine, comme son voisin de Béotie, qui, sous une latitude plus méridionale que celle de Naples, était forcé de se ga-

se replier en lui-même pour goûter une beauté morale, recouvre la vigueur de ses facultés au pied de l'autel de la nature ; et jamais adorateur ne fut plus sincère que ce poète. Le soleil étincelant de la Grèce brûle dans ses vers ; pour lui, vivre c'est voir la lumière que verse le char enflammé du Dieu du jour sur la carrière étoilée. (Hélène, v. 340), il se complait dans le climat de sa patrie, dont les magnifiques paysages sont sans cesse présents à son imagination. Il ressent, comme Milton, une tendresse passionnée pour le rossignol, dont les chants sont pour l'un comme pour l'autre des chants de douleur. Il a transporté dans ses drames tous les aspects pittoresques de la Grèce ; et cette exubérance de savoir géographique, qui emporte l'idée de l'omniprésence poétique, se retrouve en lui, comme dans l'auteur de *l'Enfer* et de *Roland furieux*. Ses odes offrent un délicieux mélange de traits tantôt sombres, tantôt brillants. Des grottes profondes et de limpides ruisseaux ; de noirs sapins et des cygnes éclatants de blancheur ; l'Eurotas avec ses eaux jaunissantes et ses verts glaieuls ; des fannes poursuivant des nymphes ; les accords de la flûte sur le sommet des montagnes ; des êtres aériens dansant au clair de la lune ; des femmes, la tête et le sein parés de fleurs ; des couronnes de roses destinées aux dieux ; telles sont les images qui se reproduisent sans cesse dans les chants d'Enripide, lorsqu'il veut bien abandonner son dialogue souvent impertinent et quelquefois immoral.

rantir du froid par un vêtement peu différent de celui des Lapons et des Samoïèdes. Le terrain offrait pour les yeux les mêmes contrastes que le climat pour les sens. Des vallées profondes, recevant et réfléchissant comme des miroirs la chaleur du soleil, et de hautes montagnes, dont quelques-unes étaient couvertes d'une neige éternelle, formaient l'aspect général du continent de la Grèce; et l'Attique sous ce rapport ne différait pas beaucoup des contrées voisines, quoiqu'elle présentât de nombreux contrastes qui lui étaient particuliers. Dans un espace de terrain qui n'égalait pas un de nos départements, on remarquait trois races distinctes d'hommes, dont les usages, les goûts, les inclinations présentaient des différences aussi prononcées qu'on en pourrait trouver entre un Suisse, un Anglais et un Parisien, dont les caractères auraient pour base commune la finesse d'esprit athénienne. C'étaient le Diacrien, ou montagnard; le Paralien, ou natif des bords de la mer; le Pédien, ou habitant des plaines. La métropole, qui appartenait à ce peuple bigarré, offrait des variétés aussi frappantes que celles des pays environnants; une population libre et une population esclave, dont la dernière était à la première comme vingt est à un; une population indigène, et une population étrangère, dont la der-

nière était à l'autre comme un est à trois ; des édifices publics de la plus grande magnificence et des maisons particulières d'une pitoyable médiocrité ; des temples et des statues en profusion, et la privation d'eau, l'une des plus grandes nécessités de la vie ; des portiques encombrés de tableaux, et un ruisseau que chaque jour les habitants étaient forcés de passer à gué, à défaut de pont ! Il était dans la nature même des choses que les citoyens d'une pareille métropole se montrassent peu conséquents ; aussi trouvons-nous qu'il est difficile de parler des Athéniens de la classe intermédiaire (que nous connaissons le mieux) sans tomber dans des oppositions qui semblent presque affectées : de superbes mendiants, trop heureux de gagner trois oboles par jour, et qui détrônaient le grand roi ; des patriotes qui exigeaient impérieusement de leurs auteurs comiques des scènes licencieuses, et faisaient mettre à mort l'interprète de l'ambassadeur du roi de Perse, parce qu'il avait avili la langue grecque, en lui faisant exprimer les ordres d'un barbare ; de féroces *sentimentalistes* qui, comme l'avoue Isocrate, donnaient des larmes aux chagrins imaginaires d'un héros de tragédie, et qui, sous le poids des calamités de la guerre, étaient plus satisfaits des malheurs de leurs voisins que de leurs propres succès.

La nature semblait concourir à mettre complètement en action l'amour des contrastes qui naissait de ces singularités, en plaçant les Athéniens en contact avec deux nations qui différaient autant que possible d'eux par la forme de gouvernement, les dispositions naturelles et les habitudes acquises. Ambitieux, inquiet et impatient; pénétrant et actif; curieux et parleur; vivement susceptible de goûter tous les plaisirs qui naissent de l'échange des pensées, et doué d'une sensibilité exquise pour les beautés créées par le génie et les arts, l'habitant de l'Attique se voyait placé à côté du Lacédémonien froid et calculateur, et affectait la surprise en observant une nation qui, dans la conversation, n'employait que les mots strictement nécessaires, n'écrivait point de livres, n'avait point de pièces de théâtre, ne souffrait ni poètes, ni acteurs, ni musiciens, ni philosophes, et qui, loin de chercher les occasions d'adopter des délicatesses étrangères, comme le faisaient ses voisins, considérait l'exclusion des étrangers comme l'une de ses institutions les plus obligatoires. L'esprit athénien pouvait bien tourner en ridicule quelques traits du caractère d'une telle nation; il pouvait s'égayer aux dépens d'un peuple qui poussait la vertu jusqu'à la férocité, la science de la guerre jusqu'au pédantisme, et dont le gouver-

nement était entravé par une inflexibilité funeste à lui-même ; mais ce peuple modéré, mesurant ses vertus sur ses devoirs, ses désirs sur ses besoins, exempt de cet esprit de vanité qui, après avoir épuisé l'admiration, finit toujours par exiger la plus entière déférence, dédaignant cette crainte de l'opinion publique qui remplace des vertus plus nobles, ce peuple, disons-nous, avait encore assez de droits aux respects d'un état qui, malgré son insouciance et sa vanité, ne manquait ni de cette solidité de jugement qui discerne le vrai, ni de cette délicatesse de sentiment qui souvent en tient si bien lieu. Quelle que fût donc la différence qu'établissait entre ces deux nations la préférence exclusive qu'elles accordaient, l'une aux lettres, à la suprématie maritime, à la démocratie, l'autre aux armes, à la puissance territoriale, à la monarchie, on peut remarquer, sans tenter de décider laquelle était supérieure à l'autre, qu'après toutes les animosités et les jalousies excitées par cette différence, le Spartiate était encore considéré par l'Athénien avec des sentiments analogues à ceux qui, même dans les jeux publics, le désignaient comme le grand objet d'attraction, comme un être dont le cœur était enflammé des plus nobles mouvements d'émulation qui puissent donner à l'existence de la force et de la dignité.

Quant à la troisième puissance prépondérante qui, tournant sur Épaminondas comme sur un point d'appui, devait un jour bouleverser la Grèce, et servir de preuve mémorable que, si pour un temps la force matérielle l'emporte sur la force intellectuelle, la victoire n'est pas de longue durée, il n'existait en sa faveur, dans l'esprit des Athéniens, aucune compensation de ce genre. Le Béotien était pour l'habitant de l'Attique un objet de mépris sans mélange. Ses membres gigantesques et sa facilité de digestion, ses nombreuses fêtes et ses excès de table, son atmosphère brumeuse et son rude dialecte, fournissaient à un pur Athénien des sujets inépuisables de plaisanterie. Il couvrait de ridicule et maudissait sa musique détestable; il travestissait ses dieux¹, et dans la plus pathétique de ses tragédies nationales, il éprouvait quelque consolation en pensant que c'étaient les crimes et les malheurs de son ennemi de Thèbes qui faisaient couler ses larmes. Ces contrastes dans les relations politiques de l'intérieur se développaient surtout par suite des rapports des Athéniens avec les puissances étrangères, ou pour mieux dire avec la seule puissance étrangère qui méritât leur attention au-dehors. Dans tous les temps on a

¹ Hercule, divinité favorite des Thébains, était en général le *gourmand* du théâtre comique des Grecs.

proverbialement mis en opposition l'habileté, la discipline et le courage des Européens, avec l'ignorance et la mollesse efféminée des Asiatiques, et si jamais nation eut l'occasion de connaître et d'apprécier cette différence, ce furent sans contredit les Athéniens. Le premier livre qu'on mettait entre leurs mains les en pénétrait dès leur enfance; dans la suite, chaque jour de leur vie la gravait plus profondément dans leur esprit, et il nous est bien facile d'ajouter foi à Isocrate, lorsqu'il nous assure que l'Iliade d'Homère ne plaisait tant à un Athénien que parce qu'elle alimentait et fortifiait le sentiment de tous ces contrastes que son orgueil remarquait entre lui et un Perse. Des esprits plus cultivés et plus pénétrants voyaient peut-être plus de différence que n'en apercevait le vulgaire; mais il n'eût pas été prudent de parler avec trop de liberté, dans la soupçonneuse métropole de l'Attique, des oppositions qu'on pouvait remarquer entre la tranquillité profonde d'un sujet du grand roi et la turbulence inquiète des démocraties grecques, entre le taux modéré des impôts en Perse et les énormes contributions qui pesaient sur les Grecs opulents, entre les récompenses accordées dans un pays au mérite supérieur et l'exil et l'ostracisme qui l'opprimaient dans l'autre. Nous ne rechercherons

pas ce principe chez les Athéniens jusque dans les contrastes de leur musique, de leur métaphysique, de leur système général d'éducation, de leur gouvernement, et dans une multitude d'autres qui se présentent d'eux-mêmes au lecteur; mais nous nous permettrons quelques mots sur ceux qu'offraient leurs représentations dramatiques, qui, plus particulièrement inventées par les Athéniens, leur offraient de nombreux plaisirs, et flattaient leur orgueil ¹.

Lorsque nous considérons la profonde sensibilité du caractère athénien, nous nous étonnons souvent que les poètes tragiques aient tiré des accords si solennels et si modérés d'un instrument qu'on pouvait si facilement mettre en action. Pour donner des sensations à un Moscovite, dit un spirituel écrivain français, il faut l'écorcher tout vif. En fait de sensibilité intellectuelle, ne serions-nous pas tous des Moscovites, comparativement aux Athéniens ²? Si nous n'avons égard qu'à la suscep-

¹ Platon remarque quelque part qu'un homme qui avait quelque talent pour le théâtre était aussi bien accueilli à Athènes qu'un guerrier distingué l'était à Sparte.

² Une histoire rapportée par Athénée (liv. ix, p. 407) nous rendra plus intelligibles. Lorsque la nouvelle de cette terrible défaite qu'éprouvèrent en Sicile les Athéniens commandés par Nicias arriva pour la première fois à Athènes, tout le peuple était rassemblé au théâtre, où on jouait une de ces pièces désignées plus particulièrement par le nom de Parodies. Elle était d'un auteur en vogue (Hé-

tibilité, il entraît dans la constitution des habitants de l'Attique quelque chose de plus que la commune argile.

Cependant les fables dramatiques offertes à ce peuple si délicatement organisé étaient de nature à produire les sentiments les plus sombres et les plus affligeants. A l'aide d'un chœur nombreux dont les voix fortes et sonores, s'unissant pour exprimer une commune sympathie, faisaient pénétrer la réflexion la plus simple dans l'ame des spectateurs, le poète leur disait que l'homme n'était qu'un être éphémère, l'ombre d'une ombre, un rien. Que le court espace de vie que nous accorde la nature était une scène continuelle de misère, sans relâche et sans adoucissement; et que si parfois un rayon d'espérance nous apparaissait, c'était pour nous avertir que tout est vanité,

gémon), et les spectateurs se livraient à tous les transports de gaieté que provoquaient les plaisanteries de la pièce. Tout-à-coup la représentation est interrompue, et l'on annonce du théâtre que les armées d'Athènes ont essuyé une défaite qui plongera dans le deuil la moitié de ses citoyens. Quel moment! Et comment croit-on que les auditeurs se conduisirent en cette circonstance? Ils demeurèrent immobiles à leurs places, se couvrirent le visage de leurs manteaux, et donnèrent quelques larmes silencieuses à la mémoire de leurs pères, de leurs frères et de leurs amis qui n'étaient plus : puis ils firent continuer la pièce, et on présume qu'ils s'en montrèrent aussi charmés qu' auparavant. Il faut ajouter, pour leur rendre justice, que plusieurs étrangers étaient présents, et qu'on jugea convenable de ne point compromettre la dignité d'Athènes aux yeux de ces citoyens d'états rivaux ou tributaires.

et que les plaisirs et les peines parcourent perpétuellement un cercle, comme les astres qui décrivent leur course éternelle autour de l'ourse polaire. Quand le poète venait à considérer cet assemblage confus d'événements que nous appelons existence, il avouait que tous ses calculs étaient en défaut, toutes ses idées dérangées¹; que l'océan, dans ses convulsions orageuses, présentait à son esprit le seul tableau comparable à ces scènes de désolation; il montrait que sur cet élément agité les orages de la vie soufflaient de tous les points à la fois²; il conseillait donc à l'auditeur de ces décourageantes vérités de suivre le courant et de ne pas opposer la proue de son navire au choc des vagues en fureur³. L'homme, considéré collectivement, ne lui inspirait pas des réflexions plus consolantes. Il groupait, dans un affreux tableau, les scènes terribles que présentaient trop souvent les républiques de la Grèce : les meurtres, les insurrections, la jalousie, les batailles, les séditions occupaient le premier plan; et l'on découvrait confusément dans le lointain le déplorable repos qui succédait à cet état d'agitation et de fièvre, sous les traits de la vieillesse, impuissante et imbécile,

¹ Euripide, *Hippol.* 1102.

² Sophocle, *OEdipe.* 1245.

³ Euripide, *Troad.* 103.

incapable de se créer à elle-même des consolations, et sans attraits pour les obtenir des autres. L'antiquité ne connaissait pas ces douces consolations qu'offre le christianisme, à l'aide d'un médiateur entre l'infirmité humaine et l'éternelle perfection. La mythologie grecque enchaînait sur un rocher l'être demi-divin qui avait tenté d'alléger le sort du genre humain, et livrait son corps à des feux dévorants.

La composition générale du drame grec aggravait, au lieu de les calmer, les sentiments pénibles que devait produire cette manière d'envisager la condition humaine. La tragédie, parmi les Grecs, faisait, à la vérité, partie d'une cérémonie religieuse; mais, quoique la religion chez ce peuple parlât puissamment aux sens, elle n'offrait aucun remède contre ces pensées affligeantes qui inquiètent et fatiguent l'esprit humain. Les dieux d'un Grec n'étaient guère autre chose que des déifications de ses passions, et la mythologie n'était que sa philosophie revêtue d'images. Pour un être dominé comme le Grec par tant de contrastes physiques et moraux, le principe régulateur devait être quelque puissance occulte et capricieuse, qui semblât gouverner le monde sans aucun principe d'action arrêté, et décider par sa seule volonté du bonheur et du malheur, de l'erreur et du crime.

La destinée devint donc l'ame de la tragédie grecque. Cette influence arbitraire et mystérieuse, à laquelle les dieux et les hommes étaient également soumis, planait sans cesse sur des auditeurs épouvantés ; et on lui adjoignait pour ministres subordonnés ces puissances vengeresses, dont le Grec tremblant n'osait ni prononcer le nom¹, ni regarder les temples, lorsqu'il était forcé de s'en approcher. Sur un théâtre tragique agité à ce point, il fallait bien offrir quelque relâche à un auditoire aussi susceptible que celui d'Athènes ; et les poètes satisfirent à cette nécessité. Leurs deux plus grands auteurs dramatiques, dont les fables sont presque exclusivement renfermées dans le cercle de la destinée², ont placé ce point de repos dans les chœurs ; et ce que des esprits superficiels ont pris pour de la froideur et de l'apathie, était, en réalité, le produit d'une connaissance consommée de l'art dramatique. Ils connaissent les événements futurs, et cependant ils ne laissent échapper que des insinuations courtes et obscures ; ils confirment par degrés ce que la victime d'un crime, souvent involontaire, commence à soupçonner, et toujours d'après ses propres discours. Durant le cou-

¹ Sophocle, *OEdipe*, 128.

² Dans Eschyle et Sophocle, la destinée est le ressort de pièces entières ; Euripide se plaît à en parler plus qu'à la mettre en œuvre.

traste marqué, qui naît de la comparaison entre une confiante innocence et les maux qui vont éclater comme la foudre sur la tête dévouée des personnages principaux, le chœur, par son repos et sa sécurité, offre à l'esprit un tableau qui le console. Euripide qui, dans le drame, suivait des routes moins élevées que celles de ses prédécesseurs, put imprimer plus de mouvement à ses chœurs; et il plaça le repos dans des situations d'une beauté inexprimable. Quelquefois il consistait en simples descriptions. Dans des tragédies plus sombres, il résidait souvent dans des personnages entièrement muets. Ainsi, les enfants de Médée sont amenés devant elle; ils ne parlent point; mais ils sourient pour la dernière fois. Dans Andromaque, l'aimable Astyanax ne parle pas davantage, mais il s'attache aux mains et aux vêtements de sa mère; et les émotions maternelles ne s'expriment que par cet élan d'amour indéfinissable.

Tels étaient quelques-uns des repos qu'offrait la tragédie grecque. On concevra sans peine qu'ils étaient insuffisants pour un auditoire si facile à émouvoir. Le spectateur déchiré se précipitait donc, des *horribles actions et des horribles compensations*¹ de

¹ Ἐπὶ τῇ δυνάμει, δυνάμει δ' αἰσθημάτων. Euripide, Électre, 952. Ces mots renferment une définition complète de la tragédie grecque.

sa tragédie nationale, vers les *intrigues piquantes*, et les *plaisanteries toujours nouvelles* qui se succédaient rapidement dans ses comédies. C'était une brusque transition des sombres rêves de la destinée aux réalités des jouissances physiques; de l'idéal au palpable; de la vie héroïque à la vie commune; ou, si le lecteur l'aime mieux, de l'élégance et de la sublimité à la grossièreté et à la bouffonnerie.

Mais, après de violentes émotions, le théâtre comique devait offrir un tableau égayé de la vie, et non des règles de conduite. La meilleure musique, après la représentation d'un *Tétralogue*, était celle qui ressemblait le plus aux accents du cor d'Obéron. Aussi l'ancienne comédie, par suite du goût des Athéniens pour les contrastes, succéda nécessairement à l'élévation et aux sombres conceptions de leur tragédie. Nous allons nous hâter d'appliquer ce principe au sujet qui nous occupe plus immédiatement.

Les goûts singuliers d'une certaine famille donnèrent lieu de dire familièrement qu'il y avait trois sortes d'êtres créés dans le monde: les hommes, les femmes, et la famille particulière dont il était question. A Athènes, du temps de Périclès, on pouvait dire, de la même manière, qu'il existait trois races d'êtres bien distinctes; les hommes, les femmes, et ce que nous appellerons ici les courtisanes,

à défaut d'un terme plus convenable. Dans cette classification du sexe, par suite de l'amour ordinaire des Athéniens pour le contraste, le partage de la première partie était la retraite, la contrainte, l'ignorance, et le respect légal; celui de la seconde était la liberté, l'éducation, les talents et le mépris. Nous nous occuperons, dans les pages suivantes, de justifier et de faire connaître ces deux situations.

Quant à la première et à la meilleure classe de femmes, nous ne pouvons arriver qu'à une connaissance purement négative de ce qui les concerne. Mais c'est aux institutions de leur pays qu'il faut reprocher notre ignorance sur leur mérite. La meilleure femme, dit Thucydide dans le véritable esprit athénien, est celle dont on parle le moins soit en bien, soit en mal. Le théâtre tragique proclamait que la plus belle parure d'une femme était le silence. « Ma femme dehors ! s'écriait le poète comique dans le langage ordinaire de la vie, par la mort ! que peut-elle faire hors de la maison ? »

Le dialogue suivant entre un magistrat d'Athènes et une femme d'humeur réformatrice, dont nous parlerons plus au long tout-à-l'heure, peint au naturel la conduite des Athéniens de la classe moyenne dans leurs relations domestiques ².

¹ Aristophane, *Thermoph.*

² *Lysistrate*, v, 518, *Buinoyt* 12, p. 521 et suivantes.

LYSISTRATA.

« Ci devant et dans tout le cours de la guerre,
« nous vous avons laissé sans tracasserie, et par
« un effet de notre douceur, faire tout ce que vous
« vouliez, et vous ne nous permettiez pas même
« de souffler : cela n'était pas de notre goût. Nous
« jugions cependant fort bien ce que vous faisiez,
« et souvent nous vous avons vu prendre dans nos
« maisons de mauvais partis sur des affaires impor-
« tantes. Alors rongées intérieurement de soucis,
« nous vous demandions cependant avec un air
« riant : Qu'avez-vous résolu aujourd'hui de faire
« afficher sur la colonne, au sujet des traités ? Un
« mari répondait aussitôt : Qu'est-ce que cela vous
« regarde, ne vous taisez-vous pas ? et je me taisais.

UNE FEMME.

« Pour moi je ne me serais jamais tue.

LE MAGISTRAT.

« Mais il vous en eût coûté, si vous ne vous fus-
« siez pas tue.

LYSISTRATA.

« Aussi savais-je me taire. Mais un beau jour
« je voyais prendre le parti le plus détestable ; je
« dis : Mon ami, comment se fait-il que vous vous
« comportiez si follement ? On me réplique sur-le-
« champ en me regardant de travers : Si vous n'our-

« dissez votre trame, vous vous en repentirez long-
« tems : la guerre est le partage des hommes.

LE MAGISTRAT.

« Par Jupiter ! il avait raison.

LYSISTRATA.

« Comment, maraut, il avait raison ? il ne nous
« sera pas permis de vous avertir lorsque vous
« prenez des délibérations absurdes ? et cependant
« lasses de vous entendre répéter, dans tous les
« coins des rues, qu'il n'y avait plus d'hommes
« dans l'état ; qu'il n'y en avait en vérité pas un
« seul, il a pris gré aux femmes de se réunir pour
« sauver la Grèce. A quoi aurait servi plus de lon-
« ganimité ? si vous daignez écouter nos conseils
« sensés et demeurer en repos comme nous, nous
« pourrons vous rendre l'administration des af-
« faires. »

Les artistes imitèrent les littérateurs, et la Vé-
nus céleste, le pied posé sur une tortue, opposée
à la Vénus populaire, montée sur un bélier, rap-
pelait aux beautés de la Grèce ce qui, aux yeux
des hommes, faisait leur principal mérite. La tombe
même n'était pas un abri contre les emblèmes per-
sécutés qui avertissaient la femme de ses de-
voirs domestiques. L'oiseau de nuit, la muselière
et les rênes, qui décoraient tant de sépulcres
grecs, étaient des emblèmes qui rappelaient à la

fois les qualités de la mère de famille accomplie que contenait le tombeau, et avertissaient l'indolente qu'une femme qui prétendait à une réputation de vertu devait rivaliser de vigilance avec la chouette, être économe de paroles, et déployer autant d'adresse dans la direction de sa famille que le cocher qui guidait un char aux jeux publics.

Si l'intérieur du ménage eût été pour les femmes le théâtre d'une entière domination, ce pouvoir illimité aurait pu compenser la privation de tout autre privilège; mais quelle que fût l'autorité exercée par une maîtresse de maison sur les nombreux esclaves qui composaient un établissement athénien, la plus grande déférence qu'elle pût exiger d'eux n'était que le modèle de la soumission qu'elle devait à son impérieux seigneur. Euripide nous a mis à portée de juger, par quelques exemples curieux, jusqu'à quel point une femme accomplie se croyait obligée de soumettre ses actions aux volontés de son mari. Son illustre prédécesseur avait déjà revêtu ces devoirs d'images qui paraissent un peu surannées à des lecteurs modernes, mais qui représentent du moins parfaitement l'idée qu'on se formait de la soumission complète imposée aux femmes.

Fidélité, respect, affection, sincérité, bonne humeur dans la soumission, telles étaient les

vertus qu'on inculquait aux femmes grecques, voilà le langage que leurs maris aimaient à entendre. Elles se conformaient aux exhortations qui leur recommandaient une vie retirée, avec une telle docilité que, sans un petit traité laissé par Xénophon, on pourrait presque penser que le vœu du tragique Misogyne avait été réellement accompli par la destruction complète de ce sexe ¹, et que les dieux avaient trouvé quelque moyen de perpétuer la race humaine sans leur intervention. Le lecteur accordera peut-être plus d'attention à une analyse succincte de ce traité, quand nous lui aurons dit qu'il nous est parvenu soutenu du nom de Socrate. La facilité avec laquelle il descendait des hautes spéculations qui l'occupaient habituellement, à des recherches sur des détails de ménage, peut bien justifier l'idée de cette gravure antique qui, pour faire allusion à son heureuse aptitude à saisir les plus grands et les plus petits sujets, représentait avec une trompe d'éléphant ce grand maître de philosophie.

Socrate, si nous en croyons cet intéressant petit ouvrage, avait beaucoup entendu parler à Athènes d'un certain Iscomaque. Hommes et femmes, citoyens et étrangers, tous le regardaient comme un homme parfait. De tels hommes² étaient assez

¹ Euripide, *Médéc*, 574. *Hippolyte*, 616.

rares à Athènes, et pour un philosophe comme Socrate, toute singularité dans l'espèce devenait un objet de curiosité et d'observation. Le voilà donc occupé de trouver l'occasion de s'entretenir avec ce modèle de perfection, et un heureux hasard lui fait enfin rencontrer l'objet de ses recherches. Il l'aborde, l'appelle par son nom, lui adresse des questions qu'une longue connaissance aurait pu seule autoriser; soit que cette familiarité fût la suite du caractère particulier de Socrate, ou tint à cette liberté républicaine qui franchit les barrières de la politesse et de la réserve modernes. Bientôt la conversation tombe sur les points que le philosophe désirait traiter, c'est-à-dire sur les affaires domestiques d'Iscomeque. Les réponses qu'il obtient nous donnent plus de connaissances relatives à l'éducation des femmes qu'aucun autre ouvrage de l'antiquité. Ce dialogue nous apprend que la femme de cet Athénien avait à peine quinze ans lorsqu'elle se chargea des pénibles devoirs de maîtresse de maison; que jusqu'à l'époque de son mariage elle avait vécu sous une surveillance presque aussi sévère que celle d'un cloître; qu'on avait scrupuleusement limité l'usage de ses facultés de voir, d'entendre et de parler; et que les soins de ses amis, comme elle l'avoue ingénument à son mari, se bornaient à

lui permettre de voir, d'entendre et de questionner aussi peu que possible.

Après une éducation aussi négative, une jeune personne ne pouvait apporter en dot qu'un bien petit nombre de talents ; aussi la plus ignorante pensionnaire aujourd'hui n'apprendrait-elle qu'avec un sentiment de mépris que toutes les perfections de cette habile fiancée consistaient à pouvoir faire une robe quand on lui donnait l'étoffe nécessaire, et à surveiller ses femmes lorsqu'elles étaient à l'ouvrage. Il est vrai qu'elle était modérée et sobre, ou, comme l'exprimaient ces rudes républicains, qu'elle avait reçu de sages leçons sur ce qui concerne le ventre. Il s'agissait de rendre un sujet aussi médiocre capable de diriger la maison d'un riche Athénien. Un mari de nos jours se serait désespéré ; mais Iscomaque était doué d'un esprit actif ; les difficultés ne le décourageaient pas ; il se mit donc à l'ouvrage. Convaincu qu'il entreprenait une tâche d'une importance peu ordinaire, il commença ses travaux par un sacrifice, pensant en homme sage et pieux que c'était le plus sûr moyen de connaître ce qu'il convenait au précepteur d'enseigner et à l'élève d'apprendre. L'épouse assistait à cette cérémonie solennelle, et ses dispositions, de l'aveu d'Iscomaque, étaient telles que le futur instituteur pouvait les désirer. Elle se montra jalouse de rem-

plir ses devoirs, promet d'y faire ses efforts, et témoigna la déférence convenable envers l'homme qui, dans un âge si avancé, voulait bien entreprendre de diriger l'essor de ses jeunes idées. (Ici l'attentif Socrate se montre fort curieux de savoir comment le précepteur commença ses travaux, et déclare avec chaleur que la vue de la plus belle représentation possible dans l'Hippodrome lui causerait beaucoup moins de plaisir.) On doit présumer qu'Iscomaque débuta tandis que l'imagination de son élève était encore échauffée par l'imposante cérémonie à laquelle elle avait assisté : cependant sa réponse se rapporte à une date moins éloignée, et tel était le peu de cas que l'on faisait à Athènes du caractère des femmes, que ce n'était pas seulement par une simple association d'idées qu'il employait des termes de manège ou de ménagerie, et qu'il parlait de sa femme comme d'une jeune cavale¹. « Lorsque je m'aperçus qu'elle était
« bien en main, souple et traitable, sociable enfin,
« (quant à présentable, c'était un soin dont le dis-
« pensaient les usages du temps) je lui adressai,
« dit le mari, la question suivante : Dites-moi, ma
« chère amie, avez-vous jamais réfléchi aux causes
« et aux motifs qui ont engagé vos parents à vous
« confier à moi, et qui m'ont déterminé à vous ac-

¹ Les lettres d'Alciphron emploient le même langage.

« cepter de leurs mains pour faire de vous ma femme? » Une femme dont l'éducation avait été aussi bornée que nous venons de le dire pouvait, sans choquer les convenances dramatiques, être représentée comme prêtant l'oreille, sans rien répondre, à un discours qui roulait sur de semblables sujets. La jeune épouse écoute donc; mais aucun signe de sa part n'indique qu'elle se soit jamais occupée de ces idées. Cependant c'est un des attributs de ce sexe aimable, qui, comme on l'a fort bien remarqué, expose sa vie pour la donner à d'autres êtres, de commencer une nouvelle existence lorsque commencent les devoirs maternels, et de ressentir pour ses enfants des besoins qu'il n'éprouve pas pour lui-même. Aussi Isco-maque obtient-il de sa femme la plus grande attention lorsqu'il entre dans des recherches philosophiques sur les causes de ce joug nuptial qui réunit deux individus, et qui, suivant qu'il est porté, contribue si puissamment au bonheur ou au malheur de ceux qu'il joint ensemble. Perpétuer la race humaine; se procurer des consolations et des ressources pour la vieillesse, cette longue maladie de la vie; fournir des aliments et un asile à ces êtres à deux pieds, dont les appétits sont plus variés que ceux des autres créatures, et dont les habitations exigent des matériaux plus

solides; voilà des principes d'économie domestique qui se font sentir des esprits les plus bornés; et c'est probablement par suite de l'extrême inexpérience de son élève que le mari les développe si longuement, aussi bien que la sagesse particulière de la Providence qui a conformé et organisé les deux sexes pour la plus facile exécution de ses desseins.

Après une longue leçon sur les devoirs réciproques des deux sexes, le mari-précepteur revient à ce qu'il regarde plus particulièrement comme le devoir d'une femme, la nécessité de rester à la maison; et il termine en lui offrant la reine-abeille, active, sédentaire, douée de qualités publiques et privées, comme un admirable exemple des dispositions nécessaires à une maîtresse de maison. La jeune femme cependant n'était pas fort au courant de ce qui se passe dans une ruche, et lorsque les talents et les soins de cet industrieux insecte lui sont expliqués en détail, elle s'écrie, évidemment alarmée : « Tous ces devoirs vont-ils donc m'être imposés? » « Les devoirs qui vous seront imposés, réplique son mari en développant toute l'économie d'une mère de famille grecque, sont : de rester chez vous, d'envoyer au travail ceux des esclaves qui ont des occupations au-dehors, et de surveiller ceux qui travaillent à la maison. Vous devez recevoir tout ce qu'on ap-

« porte, distribuer ce qui doit être employé sur-le-
« champ; et s'il y a du surplus, c'est à votre pré-
« voyance et à votre prudence d'empêcher qu'on ne
« gaspille en un mois ce qui doit suffire à la con-
« sommation d'une année. Vous veillerez en outre à
« ce que la laine soit employée à faire des vêtements,
« et à ce que le blé soit toujours en quantité suffi-
« sante pour subvenir aux besoins de la famille. » La
jeune femme attentive, mais silencieuse, prête l'o-
reille à ces recommandations. Cependant la nature
et le sexe se découvrent soudain, lorsqu'à ce ca-
talogue de devoirs le mari en ajoute un que son
cœur moins tendre lui fait considérer comme le
plus difficile : celui de soigner les infirmes et les
malades, dont le nombre était souvent considé-
rable, par suite de la grande quantité d'esclaves
que possédait un Athénien opulent. « Que dieu soit
« loué! s'écria-t-elle avec une vivacité bien pardon-
« nable, c'est la plus agréable de toutes les occu-
« pations, et je n'en veux d'autre récompense que
« la reconnaissance et l'augmentation de bonne
« volonté de ceux qui seront confiés à mes soins. »
Le mari remarqua cet élan de sensibilité; mais un
homme raisonne plus qu'il ne sent, et Iscomaque
revient bientôt à ses ruches et à sa reine-abeille.
Il était temps néanmoins que cette première leçon
finît; et, comme un orateur connaît mal son de-

voir s'il ne tente pas de terminer son discours de manière à faire sur l'esprit des auditeurs une impression favorable, Isconaque fait connaître à sa femme les divers plaisirs qui pourront lui rendre moins difficile l'exercice de ces devoirs. Nous exposerions le précepteur et son élève au dédain des belles dames de nos jours, si nous en donnions un détail circonstancié. Nous ne parlerons donc ni de son discours sur l'ordre, ni de son exposition des diverses causes qui ont fait naître dans son esprit l'intelligence du beau idéal des charmes de l'ordre, ni de l'adresse avec laquelle il couvre d'une sorte de dignité les branches les moins relevées de l'économie domestique, ni enfin de la déception qu'il pratique pour attacher sa femme à ses devoirs les plus vulgaires, en appliquant à des poêles et à des pots des noms qui appartiennent aux plus importantes investigations politiques. La jeune épouse au lieu de recevoir ces instructions, avec humeur comme ne manquerait pas de le faire une femme de notre temps, sent son ame s'élever en contemplant tous ses devoirs; et sa magnanimité est mise à l'épreuve par le sacrifice d'un goût qui, selon nous, devait offrir aux femmes de son pays la seule consolation que leur permettent leurs habitudes sédentaires.

Quelle que fût la beauté qu'elle tenait de la na-

ture, une Grecque était toujours disposée à la relever par un peu d'art. Il est vrai qu'elle n'était pas tout-à-fait libre de s'en dispenser ; car des vêtements négligés attiraient sur la belle paresseuse l'attention d'une magistrature spécialement chargée de prévenir les contraventions de ce genre. La rigueur de ce tribunal était extrême. Il condamnait à une amende de mille drachmes pour une coiffure mal arrangée ; une robe qui n'était pas exactement *comme il faut* encourait une semblable condamnation ; le nom de la délinquante était inscrit sur un tableau exposé aux yeux du public, et une semblable exposition équivalait à la perte de toute réputation. On supposera sans peine qu'avec un pareil stimulant les femmes d'Athènes aimaient mieux dépasser les intentions du législateur au sujet de leur parure que de rester en arrière. Plaute donne un catalogue vraiment effrayant des artisans qui travaillaient aux différents atours d'une dame grecque à la mode. Et le plus grand poète comique d'Athènes nous a légué dans un fragment une liste d'instruments nécessaires à la toilette des dames, dont plusieurs ont cessé d'être en usage, mais non pas seulement à cause de l'éloignement des temps. Iscomachia, la perle des ménagères, ne paraît pas avoir été plus exempte de ces faiblesses que ses voisines. Son mari l'avait

trouvée, pour parler comme lui, « *barbouillée* de beaucoup de fard, pour se rendre le teint plus blanc qu'elle ne l'avait ; et de beaucoup de rouge, pour paraître plus vermeille qu'elle n'était ; » et, comme en Grèce la beauté était d'autant plus estimée que ses proportions étaient plus développées¹, elle avait ajouté à ces abominations une paire de souliers à hauts talons, « afin de paraître plus grande qu'elle ne l'était en effet. » D'après la docilité dont cette femme exemplaire avait fait preuve quand il s'agissait de choses plus importantes, le lecteur croira sans peine qu'elle ne résista pas dans cette occasion. Elle renonça à ces habitudes dès qu'elle eut appris combien elles étaient pernicieuses, peu naturelles et faciles à découvrir.

Un écrivain (M. de Pauw), qu'on accuse de se livrer en poète plus qu'en philosophe à ses recherches sur l'histoire ancienne, nous assure que le Misogynisme et le Misanthropisme régnaient dans une grande partie de la Grèce. La direction donnée à l'éducation des deux sexes à Athènes semblait calculée pour produire ces aberrations de sensibilité, et si nous n'interprétons pas mal un passage du grand poète comique de cette ville, ces sentiments étaient fomentés dès le plus jeune âge par les petits contes des nourrices.

¹ Aristote, Rhétor. liv. 1^{er}, ch. 5.

Dans le passage dont nous parlons, le chef des *Misogynes* est un certain Mélanion ; Timon , qui conduit l'autre parti , est devenu depuis long-temps proverbial parmi nous. Les railleries que s'adressent les deux chœurs rivaux dans *Lysistraté* nous fournissent des preuves qui confirment notre opinion.

CHŒUR DE VIEILLARDS¹.

« Je veux vous conter une fable dont autrefois
 « on entretenait mon enfance. La voici : Il y avait
 « un jeune homme appelé Mélanion : pour éviter
 « de se marier, il s'enfonça dans les déserts et
 « vivait sur les montagnes, il allait à la chasse des
 « lièvres, faisait des filets et avait un chien avec
 « lui. Il ne remit plus le pied chez lui par anti-
 « pathie pour les femmes qu'il détestait. Pour
 « nous autres, partisans de la tempérance, nous
 « ne les détestons pas moins que Mélanion. »

Le chœur des femmes, composé de personnages plus gais et plus alertes que ce vieux poète radoteur, repousse ses railleries par des sarcasmes².

CHŒUR DE FEMMES.

« Je veux vous faire un conte pour servir de
 « pendant à celui de Mélanion. Un certain Timon

¹ *Lysistraté*, traduction du père Brumoy, t. 12, p. 541.

² *Id.*, pag. 542.

« était affreux : son visage, hérissé de poils, était
« inabordable, c'était un véritable enfant des furies.
« Ce Timon plein de levain contre la perversité des
« hommes s'en éloigna en faisant les plus hor-
« ribles imprécations. Voilà comme en revanche
« celui-ci ne pouvait souffrir ces méchants hommes :
« mais il aimait passionément les femmes. »

Quant à la littérature, les effets de ce système ne lui étaient pas plus favorables. Il avait cependant préservé les Grecs de cette fade galanterie si fort affectée par les écrivains qui courtisent les femmes des classes inférieures ; et le mot de *senti-ment*, dans l'acception que lui donnent les romans, ne se trouve dans aucune de leurs productions. C'est sans doute un avantage ; mais leur littérature fut ainsi restreinte dans d'étroites limites, et privée, jusqu'à certain point, de variété. Leur comédie même offre peu d'intérêt. Ce sont toujours des hommes, toujours des affaires publiques ou particulières. Nous avons toujours sous les yeux le Gymnase, le Sénat, les Assemblées générales et les Cours de justice. Il y a du mouvement, de l'intrigue, de l'énergie, de l'activité ; comment en effet aurait-il pu en être autrement dans un pays où l'on définissait l'homme : « un animal politique ¹, » et où la première des divinités était Jupiter, ou la sagesse

¹ Aristote, *Éthiq.*

politique ? Mais on n'y voit nulle trace de cette draperie flottante dont les mœurs modernes ont couvert la société ; de cette agréable variété qui passe des camps à la cour, de la philosophie au boudoir, des entreprises guerrières aux courtoisies de la vie paisible. Ces combinaisons, chez les Grecs (au moins tant que la démocratie fut en vigueur), ne se rencontraient ni dans la vie réelle, ni dans les écrits de leurs littérateurs.

Il nous reste cependant à parler des plus graves de ces effets. Quelle que soit la forme que les hommes se croient en droit de donner au caractère des femmes, ce caractère exercera toujours sur elles-mêmes une puissante réaction ; aussi l'outrage fait au sexe en Grèce fut-il terriblement vengé. Mais les taches de la littérature grecque, et les conséquences qui en résultent lorsque les feux dévorants du génie ne sont pas tempérés par la douce influence de la beauté, de l'innocence et de la délicatesse des femmes, ces taches sont des sujets qu'il ne faut pas traiter sans quelque précaution. « Je « devais dire, dit l'admirable Montesquieu, mais « j'entends la voix de la nature crier contre moi. »

Nous ne devons pas cesser si promptement de nous occuper des conséquences de ce système relativement aux femmes grecques elles-mêmes. L'auteur éloquent que nous venons de citer nous as-

sure qu'elles se distinguaient par de rares vertus ; mais Montesquieu, comme il nous serait facile de le prouver , n'avait pas étudié les démocraties grecques avec autant de soin que la république romaine ; et l'on peut affirmer avec sécurité que les écrivains grecs ne lui fournissent aucun argument dont il puisse étayer ce témoignage flatteur pour leurs concitoyennes. Les philosophes parlent rarement du sexe, ou, s'ils le font, c'est avec un sentiment évident de son infériorité. Les auteurs tragiques introduisent parfois une Antigone , une Macaria, une Alceste, une Iphigénie, comme des esprits bienheureux, pour adoucir les sombres traits de la mythologie grecque ; mais en général le poète les fait brusquement disparaître de la scène , dès que la conduite de son drame le permet, ou il comprime leurs nobles inspirations par l'opposition de quelque sentiment désagréable qui en affaiblit ou en détruit l'effet. Lorsque les philosophes et les poètes tragiques pensaient ainsi des femmes , nous pouvons croire que les auteurs comiques ne les épargnaient pas ; et, quoique Aristophane, au milieu de toutes ses railleries , accorde plus d'éloges au sexe qu'aucun autre écrivain grec , ses comédies cependant ne nous laissent aucune raison de conclure que l'ignorance et la retraite fussent , pour la vertu des femmes, de meilleures sauvegardes qu'une

honnête participation à l'instruction et à la liberté que les hommes se sont toujours réservées. Une analyse succincte de laquelle que ce soit de ses comédies où figurent des femmes jetterait sur ce point plus de lumières que toutes les remarques que nous pourrions présenter. Ce sont, il est vrai, des productions sans pudeur ; mais on y trouve des détails si curieux qu'ils tiennent presque lieu des causes de plaisir qui y manquent. Ganelon, cet archi-traitre des romans italiens, reçoit des écrivains le nom familier et presque amical de Gan, et c'est peut-être par suite de quelque sentiment analogue qu'Aristophane, malgré son impertinence, jouit toujours de notre faveur. Pour donner un échantillon du ridicule que le théâtre jetait quelquefois sur le beau sexe, nous choisirons la première scène de *Lysistrate*, qui est la plus grossière, quoiqu'elle ne soit certainement pas la moins gaie.

Cette comédie doit son nom à la femme qui y remplit le rôle principal. Cette bonne patriote, affligée de la longue durée de la guerre du Péloponèse et des maux qu'elle attirait sur l'état, convoque une assemblée de ses concitoyennes et d'autres réformatrices de différentes parties de la Grèce, auxquelles elle se propose de soumettre un plan dont le but est de mettre un terme à cette lutte désastreuse. Exacte au rendez-vous, elle s'a-

vance sur le théâtre et n'y trouve personne. Cette solitude donne lieu à quelques réflexions sur le sexe en général, et plus particulièrement sur les femmes qui manquent dans cette circonstance à leurs engagements. « S'il se fût agi, dit-elle, de
 « quelqu'une de nos réunions religieuses, si on avait
 « invité les femmes à venir au temple de Bacchus ¹ ou
 « de Pan ou de la Coliade ou de la Génétyllide, la
 « foule des tambourins ne permettrait pas de se re-
 « trouver ici; mais aucune ne se presse d'y venir:
 « Voici cependant mes voisines qui commencent à
 « mettre le nez dehors. »

L'arrivée d'une voisine, nommée Calonice, interrompt ce monologue emporté. La nouvelle venue s'aperçoit sur-le-champ que quelque chose a troublé la délicate Lysistrate, et animée du véritable esprit de son sexe, elle lui fait part des traces qui en restent sur son visage.

« Déridez-vous, ma très-chère, ces sourcils froncés ne vous vont pas ². »

Lysistrate prétend d'abord que son émotion naît

¹ Les orgies de Bacchus se célébraient ordinairement la nuit, et Euripide y fait assez clairement allusion dans l'un de ses drames les plus spirituels (les Bacchantes v. 185). C'était, il est vrai, un sujet qui convenait fort à son goût. Des thyrses, des couronnes flottantes, des cheveux épars, les sons aigus de la flûte, et les cris des femmes en désordre, étaient précisément les objets qui plaisaient à sa muse.

² Lysistrate, l. 12, p. 481.

du vif chagrin que lui cause le peu d'estime que les hommes font de son sexe; « ils ne nous considèrent, » dit-elle, que comme un composé de malice et de déception. » Cependant la personne à laquelle elle adresse ses plaintes lui offre peu de consolations, car elle lui répond sans ménagement: « mais en vérité, ma chère, nous ne sommes rien que cela. » Alors Lysistrate s'empresse de faire connaître la véritable raison de son chagrin, qui n'est autre que l'absence de ses amies au temps convenu.

LYSISTRATE.

« Les femmes ont ordre de se trouver ici pour »
« délibérer sur une affaire qui n'est pas de peu d'im- »
« portance. Hé bien ! elles se reposent, et aucune »
« ne vient.

CALONICE.

« Elles viendront, ma bonne amie; les femmes »
« ne quittent pas si aisément leur ménage. L'une »
« est retenue par son mari; l'autre surveille son »
« domestique; celle-ci couche son enfant; celle-là »
« le baigne; une autre l'apaise en lui mettant dans »
« la bouche de quoi manger. »

LYSISTRATE.

« Mais, ma chère Calonice, lorsqu'un objet de »
« si grande importance.... »

Ici, la nature de cet objet et le plan pour y parvenir deviennent le sujet de la conversation. Ce

plan était aussi adroit que profond, et son auteur avait dû, pour le mûrir, passer bien des nuits sans sommeil. Il ne s'agissait de rien moins que de placer les futures destinées de la Grèce entre les mains des femmes, et de mettre à mort tous les habitants mâles du Péloponèse et de la Béotie. La néophyte ne reçoit pas, avec tout le ravissement qu'attendait Lysistrate, les premières ouvertures relatives à ce merveilleux projet; elle apprend, avec beaucoup de sang froid, qu'on doit faire périr les Péloponésiens; et lorsqu'il est question de la Béotie, elle se contente de proposer une clause en faveur des anguilles de ce pays, pour lesquelles les Athéniens montraient une grande préférence; au surplus, elle donne à entendre que les destinées de la Grèce n'en iront pas mieux si à l'avenir elles sont confiées aux femmes. D'ailleurs, dit-elle en terminant, un tel projet s'accorde mal avec les devoirs d'un sexe qui n'a d'autre affaire que de se tenir tranquille, et dont les plus importantes occupations se bornent à composer des cosmétiques, à décider de la forme d'une chaussure et de la couleur d'une robe : « qu'est-ce que de telles femmes pourraient, dit-elle, faire de réfléchi et d'éclatant ? »

C'était cependant de ces faibles armes, sur lesquelles comptait si peu Calonicé, qu'il dépendait le succès de ce grand projet. Des lotions, des es-

sences, des parures étaient les instruments qui allaient opérer la révolution désirée : le glaive des hommes tomberait sans vigueur devant une robe safranée, et leur javeline s'émousserait sur les plis d'une tunique transparente ! « Mais, s'écrie Calonice frappée de surprise, comment tout cela s'exécutera-t-il ? » elle n'attend pas la réponse : un projet qui donnait la souveraineté aux femmes, et la paix à leur patrie, par des moyens si faciles et si agréables, ne pouvait pas être soumis aux froids calculs de la raison ; et Calonice fait en ce moment paraître autant d'ardeur qu'elle avait d'abord montré d'indifférence. Elle va promptement envoyer au teinturier sa robe safranée, se revêtir de sa plus belle tunique, acheter une paire de souliers précieux appelés *péribarides*. Alors les deux dames se permettent un peu de médiosance ; la lenteur des Athéniens, qui ne font jamais rien à propos, et quelques obscures railleries sur une certaine imperfection de goût chez les dames de Salamis, alimentent leur conversation jusqu'à l'heure où l'arrivée de leurs compagnes vient terminer cet agréable tête-à-tête. Comme les membres du congrès arrivent en foule, Calonice se livre à ses dispositions pour la satire. « En voilà, dit-elle à Lysis — « traite, une légion entière qui s'avance, mais d'où « viennent-elles ? » — « D'Anagyre, répond celle-ci. » — « Je le pensais bien, » reprend la première en portant

un mouchoir à son nez. En effet, Anagyre était en même temps le nom d'un bourg de l'Attique, et celui d'une plante fort malfaisante. Parmi les nouvelles venues une seule est désignée par son nom, c'est Myrrhina, qui allègue pour excuse de son retard la difficulté de trouver sa ceinture dans l'obscurité.

On n'attendait plus pour ouvrir la séance que l'arrivée des députations du Péloponèse et de la Béotie, dont les femmes, de concert avec les Athéniennes, aspiraient à l'honneur d'opérer une révolution en Grèce. Elles ne tardent pas longtemps. On pense bien que dans une pareille assemblée les entrées sont accompagnées de quelques commentaires; et comme ces dames soutiennent respectivement leur patrie, il s'ensuit que les allusions sont politiques et locales aussi bien que personnelles. La présence de l'envoyée de Sparte, nommée Lampito, semble particulièrement agréable à la présidente de cette réunion réformatrice. Elle loue avec chaleur son teint et toute sa personne; mais nos belles dames frémiront lorsqu'elles entendront louer la belle Laconienne de ce qu'elle possède assez de vigueur pour étrangler un bœuf. Cependant Lampito prend ce compliment en fort bonne part, et attribue cette heureuse qualité (après Castor et Pollux) au prodigieux exercice qu'elle a pris, et à l'habitude de se

livrer à une danse dont l'un des pas principaux consistait à se frapper du talon la partie postérieure du corps. Ceux qui ont puisé leur opinion sur les femmes de Sparte dans les romans de Plutarque trouveront que ce genre de danse convenait assez mal à des épouses et à des filles auxquelles il a donné un si grand caractère.

Bientôt on se demande par qui on a été convoqué, et quel est l'objet de cette réunion. Lysistrate annonce que c'est elle qui les a rassemblées ; quant aux motifs, il fallait pour les exposer un peu plus d'adresse et de précautions. L'orateur dispose avec art son auditoire, en amenant ses compagnes à déplorer l'éloignement où le service militaire a conduit leurs époux, la longue durée de leur absence, et les privations qui en étaient la suite pour elles-mêmes. « Mon mari, dit la présidente, a été six mois entiers à Pylos. » — « Et le mien, » poursuit Calonice, presque aussi long-temps en « Thrace, à poursuivre ce qui probablement lui « échappera ¹. » — « Et si le mien, dit la Spartiate, re-

¹ L'original dit : à poursuivre Eucrate. Cet Eucrate, étant trésorier à Athènes, s'enfuit emportant du trésor public une somme considérable. Sa fuite passa en proverbe, et, courir après Eucrate, signifiait ce que nous avons fait dire à Calonice. En plaçant Eucrate en Thrace, le poète fait allusion aux craintes des Athéniens qui redoutaient que ce pays ne se révoltât contre eux, comme il s'était montré disposé à le faire, après les événements désastreux de Sicile.

« vient pour quelques instants, il reprend bientôt son « bouclier et se hâte de me quitter encore. » L'occasion était favorable pour mettre en avant l'idée d'un plan qui terminerait tout-à-fait la guerre, et les malheurs qui en étaient les conséquences nécessaires, et pour se demander si ces dames voudraient s'y consacrer, corps et ame. La chose ne pouvait être douteuse. Myrrhina jure que, pour avancer l'exécution d'un dessein si désirable, elle n'hésiterait pas à mettre en gage jusqu'au manteau qu'elle a sur les épaules, et à boire en un jour ce qu'elle en retirerait. Calonice assure qu'elle est toute prête à se faire couper en deux comme un turbot, et à livrer la moitié d'elle-même pour qu'on la mange en faisant de si pieuses libations. L'envoyée de Sparte, à laquelle les travaux corporels ne coûtent rien, dit qu'elle monterait bien jusqu'au sommet du Taygète pour obtenir la plus légère apparence de paix. Il semblerait, d'après cela, que la présidente n'avait plus qu'à proposer son plan, pour le voir adopter par acclamation; cependant elle avait l'air de soupçonner que le sacrifice était trop grand pour qu'on y pût compter. Elle avait raison. Une proposition qui impliquait un absolu divorce entre les deux sexes, pendant toute la durée de la guerre, ne pouvait pas être reçue avec indifférence. La malice satyrique du

poète en a entouré le rejet de tout ce que son esprit a pu lui fournir de piquant. C'est, sans contredit, une scène fort comique dans l'original; mais il est des sentiments qu'il vaut mieux respecter que d'exciter les plus vifs accès de gaieté en s'en moquant.

« La guerre peut durer long-temps, dit Myrrhina « après une pause. » — « Elle peut être éternelle, dit « Calonice après une autre. » Cette réflexion était trop forte de la part d'une personne dont les premières protestations avaient été si ardentes. « *Et vous aussi, « Turbot!* » s'écrie à l'instant Lysistrata irritée. Cette héroïne n'abandonne pas ainsi ses desseins; elle redouble donc ses caresses à Lampito, et la belle Spartiate se laisse enfin gagner par un peu de flatterie, aidée de son louable désir de voir la paix établie. Son assentiment est suivi de l'adhésion un peu forcée des autres conjurées, et le projet de Lysistrata se discute de sang froid. Il n'était certainement pas remarquable par sa profondeur; mais il prouvait une confiance illimitée dans le pouvoir de la toilette, dont les femmes grecques passent pour avoir étudié à fond les mystères. Laissons la présidente parler elle-même :

LYSISTRATE.

« En effet, si nous nous tenions chez nous la

« peau bien propre, demi-nues ¹, n'ayant que des
 « voiles de fin lin d'Amorgo, nos maris nous re-
 « chercheraient avec la plus vive ardeur. Oh, je
 « peux vous assurer qu'ils feraient bien vite la paix,
 « si nous ne répondions pas à leur empressement
 « et nous savions nous contenir. »

LAMPITO.

« En effet, Ménélas, autant que je me rappelle,
 « laissa tomber son épée de ses mains, dès qu'il
 « aperçut le sein découvert d'Hélène. »

Comme les femmes de Sparte ne se piquaient pas plus que les hommes d'être savantes, Lampito, évidemment effrayée que ce trait d'érudition ne lui fasse trop d'honneur, en modère l'effet en ajoutant : « Je pense au moins que la chose se passa ainsi. »

Nous ne pouvons suivre ce congrès dans l'ensemble de ses opérations, mais la manière dont il se termine mérite quelque attention de notre part, parce qu'elle renferme une partie des accusations moins graves portées par les auteurs comiques

¹ Il a été remarqué quelque part que les vierges de Sparte n'étaient pas entièrement nues lorsqu'elles couraient dans les jeux publics, et que le mot *nues* s'appliquait au costume sous lequel on représente ordinairement la *Diana succincta*. Le passage d'Aristophane que nous citons semble confirmer cette opinion. Le texte dit que les femmes portaient le *χιτώνιον*, ou vêtement qui touche à la peau, et cependant il dit qu'elles étaient nues (*γυμναί*). Voyez aussi l'Andromaque d'Euripide, v. 598.

contre leurs concitoyennes. Des circonstances qui transpirent dans le cours des débats semblent rendre le projet plus praticable qu'on ne l'avait d'abord imaginé. La présidente en profite pour proposer la solennité d'un serment, comme moyen d'attacher plus étroitement les conjurées au nouvel ordre de choses. Personne ne s'y opposant, Lysistrate est priée d'en prescrire la formule et les cérémonies. La spirituelle Athénienne, familière avec les auteurs dramatiques de sa patrie, se rappelle le passage des sept chefs devant Thèbes, dans lequel les chefs jurent sur un bouclier rempli du sang d'un taureau, et elle propose d'imiter cet exemple. Cependant une considération superstitieuse fait écarter cette proposition : un bouclier est un instrument de guerre, c'est la paix qu'on a en vue ; il n'y a donc aucune analogie entre les situations. On rejette sous d'autres prétextes la substitution d'un cheval blanc au taureau. Mais Lysistrate n'abandonne pas facilement son Eschyle. Au lieu donc d'un bouclier noir, elle propose gaiement une coupe noire. Par suite du même esprit de parodie une amphore de vin de Thasos remplacera le sang de taureau ; et la première partie du serment consistera en une adjuration qui, si on n'a pas calomnié les Athéniennes, leur imposait une obligation peu pénible, celle de

ne pas altérer par une seule goutte d'eau cette précieuse liqueur. Tout étant ainsi réglé, on voit paraître une énorme coupe, et on fait apporter une outre pleine de vin. Lysistrate, après une courte prière à la Persuasion, verse la liqueur dans la coupe, et Lampito déclare qu'elle exhale un délicieux parfum. Alors tous les membres de l'assemblée étendent la main sur le vase; la présidente prononce le serment, et Myrrhina le répète au nom des autres. Il n'était pas de peu d'importance, et la répondante avoue au second vers que ses genoux tremblent sous elle :

LYSISTRATE.

« Plus d'époux, plus de galant.....

MYRRHINA.

« Plus d'époux, plus de galant.....

LYSISTRATE.

« Ne m'approchera, quelques belles dispositions
« qu'il ait.

MYRRHINA.

« Ne m'approchera, quelques belles dispositions
« qu'il ait. — Ah! mes genoux fléchissent, ô Lysis-
« trate.

LYSISTRATE.

« Je vivrai chez moi dans la plus grande ob-
« scurité.

MYRRHINA.

« Je vivrai chez moi dans la plus grande ob-
« scurité.

LYSISTRATE.

« Je serai yétue en jaune et me tiendrai tou-
« jours propre.

MYRRHINA.

« Je serai vêtue en jaune et me tiendrai tou-
« jours propre.

LYSISTRATE.

« Afin d'allumer les plus vifs désirs au cœur de
« mon époux.

MYRRHINA.

« Afin d'allumer les plus vifs désirs au cœur de
« mon époux.

LYSISTRATE.

« Jamais je ne me prêterai de bon gré à ses
« empressements.....

MYRRHINA.

« Jamais je ne me prêterai de bon gré à ses em-
« pressements.....

LYSISTRATE.

« Qu'il me soit permis de boire de ce vin si je
« suis fidèle à mon serment.

MYRRHINA.

« Qu'il me soit permis de boire de ce vin si je
« suis fidèle à mon serment.

LYSISTRATE.

« Si je manque à mes promesses, que cette coupe
« se remplisse d'eau. »

MYRRHINA.

« Si je manque à mes promesses, que cette coupe
« se remplisse d'eau. »

Voilà un échantillon des plaisanteries que la muse privilégiée d'Aristophane pouvait lancer contre les Athéniennes; le goût du lecteur décidera si la source en était légitime. Chacun, nous n'en doutons pas, s'empressera de reconnaître que les Athéniens ne se montraient pas généreux en encourageant le ridicule, même mérité, contre un sexe dont la dégradation avait pour cause première leurs propres institutions. Il faut remarquer cependant que l'ancienne comédie ne doit pas être interprétée trop sévèrement; elle appartenait à des fêtes particulières, où l'auteur était obligé de voiler ses intentions, et on pourrait la comparer à ces figures de plâtre qui, après avoir servi un jour, sont brisées et jetées à l'écart.

Quelque fût le genre de plaisanteries que les Athéniens permettaient à leurs auteurs comiques, c'était un peuple trop sage pour ne pas savoir que les mères de leurs enfants devaient être respectées; et, tout en méprisant leur esprit sans culture, ils n'ignoraient pas qu'il existait une qualité bien plus

nécessaire à la réputation des femmes, et qu'on ne pouvait l'entourer de trop de garanties. Le point d'honneur, qui devait, dans les temps futurs, nous venir de ces peuples du nord dont la mythologie nous a fourni des êtres qui remplacent les Faunes, les Nymphes et les Amours de l'antiquité, le point d'honneur qui fait une loi aux fils d'être braves, aux filles d'être chastes, ce gardien sévère de la modestie et de la vertu des femmes, n'existait pas encore, il est vrai; mais cet amour de la patrie si puissant sur le cœur des Grecs, et qui couvre d'un voile brillant tant d'erreurs et de crimes commis par eux, le remplaçait en quelque sorte. Tandis qu'un vain orgueil leur répétait qu'être citoyen d'Athènes était un honneur ambitionné par des rois et des potentats, la loi soumettait au plus scrupuleux examen les prétentions à une distinction si éclatante; et de là résultait pour la femme vertueuse un respect général qui doublait le prix d'une bonne réputation, et lui apprenait que l'avantage d'en jouir était préférable aux talents et à la liberté que les courtisanes privilégiées avaient en partage. La loi voulait que le pur sang de trois générations coulât dans les veines de celui qui demandait à faire partie de cette nation jadis victorieuse à Marathon et à Platée. Il nous est suffisamment prouvé que les haines

particulières venaient au secours de la loi, et qu'un homme qui prétendait au droit de cité à Athènes avait assez d'embarras quand il fallait établir la légitimité de ses droits. Nous ne rappellerons pas au lecteur qui connaît la vie de Périclès quelle désolation cette loi rigoureusement exécutée porta dans des familles entières, ni avec quelle difficulté le plus puissant des hommes d'état d'Athènes parvint à en éluder l'influence. Le fils privé du droit de cité par les erreurs de son père avait à sa disposition un moyen d'user de représailles, car la loi qui obligeait un Athénien à subvenir aux besoins de son père indigent ne liait pas celui dont la naissance, du côté de la mère, était un sujet de reproche pour le père et pour le fils.

Mais des lois bien plus sévères veillaient à la sainteté du lit nuptial. Le seul désir de manquer aux devoirs domestiques était, selon Maxime de Tyr, punissable par la loi, et dans le cas de consommation du crime, l'honneur de la partie offensée pouvait être racheté par divers moyens de vengeance : par des compositions pécuniaires ; par des punitions qui infligeaient le ridicule aussi bien que la douleur ; par la privation de la vue, et par la mort. La loi n'était pas moins terrible pour la femme criminelle. Le mari pouvait la punir de mort ; et s'il lui accordait la vie, c'était à des con-

ditions qui rendaient cette grace peu désirable. Les adultères des deux sexes étaient également bannis de ces lieux sacrés, seul refuge où un cœur coupable puisse trouver quelque soulagement; et s'ils osaient y pénétrer ils s'exposaient à toutes les indignités qu'on pouvait leur faire subir sans mettre leur vie en danger. La dot de la femme adultère devenait la propriété du mari; tout ornement lui était interdit, et chacun pouvait les lui arracher, et la frapper dans cette circonstance, pourvu que les coups n'occasionassent ni la mutilation ni la mort. Il était permis de l'exposer en vente, et s'il ne se présentait pas d'acheteur, le mari avait le droit de la faire descendre au rang de ses plus viles esclaves. Telles étaient quelques-unes des lois d'Athènes relatives aux femmes de bonne maison. Elles pourront paraître sévères; mais on se respecte soi-même en proportion de l'estime qu'on obtient des autres, et une femme raisonnable voyait plus de considération réelle dans la contrainte imposée aux vertus, que dans la liberté et même les talents par lesquels les Athéniens en récompensaient l'absence.

Nous ne trouvons rien dans les écrits de l'antiquité qui nous conduise à croire que la chasteté des filles fût défendue par d'aussi sévères lois que l'honneur conjugal. Nous n'en pouvons guère

juger que d'après les comédies grecques qui nous sont parvenues au moyen des traductions latines, et il n'est pas rare dans ces pièces que le dénouement nous présente une femme non mariée devenue mère durant quelqueune de ces fêtes licencieuses qui, de temps en temps, arrachaient à leur vie retirée les femmes mariées ou non, sans qu'elle puisse faire connaître quel est le père de son enfant. Il paraît que dans le principe on punissait le coupable par une forte amende. Dans la suite, selon Hermogènes, la femme put, à son choix, devenir l'épouse du criminel sans lui apporter de dot, ou exiger qu'il fût mis à mort par forme de compensation. Comme la sensibilité du sexe avait rarement recours à la dernière disposition de la loi, Syrianus assure qu'on supprima le droit de commutation, et que la sentence la plus sévère resta seule en vigueur.

Il nous faut maintenant présenter sous un autre aspect la république d'Athènes. Dans les lettres et les arts, elle avait jugé qu'en obéissant aux lois de la nature, ses efforts seraient plus sûrement couronnés du succès; et dans la pratique, elle se conforma si bien à cette règle, résultat de ses observations, qu'en examinant ses ouvrages, nous nous écrivions souvent comme le grammairien d'Alexandrie : « Art et Nature, lequel de vous a donc imité l'autre ? » Mais dans le point que nous avons à traiter

elle ne craignit pas cependant d'abandonner son guide, ou plutôt de s'opposer à lui. La Nature avait dit aux femmes : « Pour être respectables, soyez chastes. » Athènes eut l'audace de leur dire : « Pour « être estimées et considérées parmi nous, gardez-
« vous d'être chastes. » Dans cette lutte téméraire nous verrons le Grec rusé commencer ses opérations sous les bannières de l'ennemi qu'il combattait ; mais malgré cet avantage même, malgré les conventions de la société et de la religion qui le favorisaient, la nature triompha, et il dut, en dépit de lui-même, se soumettre à ces lois éternelles qui, dans le monde entier, attachent le mépris et la dégradation à la conduite vicieuse des femmes.

Ce ne fut pas un homme ordinaire qui, le premier, dirigea de semblables attaques contre l'honnêteté des mœurs, et l'histoire confirme cette opinion en les attribuant au plus puissant des hommes d'état d'Athènes, à celui qui joignait à une éloquence entraînant le goût de la littérature et d'une retraite élégante, ainsi qu'une grande énergie de caractère. Cette licence, dans toute sa grossièreté, existait à Athènes avant le temps de Périclès ; les établissements de Solon¹ le prouvent suffisamment ; mais il était réservé à l'amant de la belle

¹ Grotius, Excerpt. p. 766. — Agrippa (Vanit. scient., cap. de lenonia) attribue un établissement semblable au pape Sixte IV. • Sed

Aspasie d'écarter l'odieux qui s'attachait à une telle conduite et de réduire en système ce que la perversité moderne a seulement osé avancer : que le vice dépouillé de sa difformité est à moitié moins coupable. La tentative était digne de l'homme dont l'ambition froide et sans remords renversa toutes les barrières que la sagesse de Solon avait élevées entre le sénat et le peuple, et remit aux mains de la populace tous les pouvoirs et toutes les ressources du gouvernement athénien, organisant ainsi le plus terrible de tous les despotismes, le despotisme de la populace. Elle était digne de l'homme qui remplit de tableaux les portiques d'Athènes, et laissa ses villes frontières sans défense ; qui employa l'argent qu'il tirait de ses concitoyens à les rendre frivoles, et celui qu'il tirait de toute la Grèce à les rendre injustes ; qui fit d'Athènes un théâtre pour des démagogues factieux et mercenaires, lorsqu'il mutila les pouvoirs de cette cour vénérable qui avait existé plus de mille années sans exciter une plainte contre la justice de ses décisions, et qui expira, comme il convenait à sa dignité, en protestant contre ces actes funestes et criminels. La peste que causa Périclès en entassant la population de l'Attique dans les étroites limites

• et recentioribus temporibus Sixtus pont. max. Romæ nobile admodum lupanar extruxit. »

de la métropole était un petit mal en comparaison de celle dont son influence infecta les mœurs. Mais l'éclat de ses prodigieux talents aveugla les Athéniens sur ses fautes, et sur l'infamie posthume dont il est entaché pour avoir légué Alcibiade à sa patrie sans l'avoir formé par une éducation telle que cette patrie devait l'attendre, lui qui était à la fois le parent et le tuteur de ce dangereux jeune homme.

Les effets de cette influence ne tardèrent pas à se faire sentir parmi les citoyens d'Athènes; aussi voyons-nous que, tout en prescrivant de sévères restrictions à l'égard de ceux qui pouvaient prétendre au droit de cité, ils se donnaient de grandes libertés dans leurs relations avec une classe de femmes qui n'avaient pas les mêmes raisons pour se contraindre, avec une classe à laquelle ses connaissances dans les arts, dans la littérature, et même dans la religion nationale, outre l'éducation particulière qu'elle recevait, ont donné une certaine importance historique. Pour les désigner, aussi bien que pour désigner plusieurs autres sujets d'observation liés à l'histoire de la Grèce, notre langue manque de termes convenables; dans celle de leur patrie on les nommait *Hetærae*, (ἑταῖραι) ou amies; Démotènes nous a laissé une définition claire du rang qu'elles occupaient, et des services qu'on attendait

d'elles. « Nous avons, dit Démosthènes¹, des courtisanes pour le plaisir, des concubines pour avoir soin de nos personnes, et des épouses pour qu'elles nous donnent des enfants et qu'elles restent avec fidélité l'intérieur de nos maisons. »

Par suite de cette manière de voir, l'éducation qu'on refusait à l'honnête femme était dirigée avec le plus grand soin dans celles qui consentaient à acheter ainsi des talents au prix de leur honneur. Chanter et danser, s'accompagner sur la lyre, jouer de la flûte simple et double, étaient des talents qu'on s'efforçait de donner à l'*Hetæra* dès ses plus jeunes années; et quoique les mœurs grecques ne lui permissent pas de paraître sur le théâtre, les habitudes de la vie privée lui fournissaient assez d'occasions de les déployer. Les femmes honnêtes ne venaient pas embellir les réunions de table ou de conversation parmi les Grecs, mais on aurait regardé comme incomplète une fête dont les plaisirs n'auraient pas été relevés par le spectacle des talents qui appartenaient exclusivement aux courtisanes. Il est vrai que les philosophes les plus distingués² prétendaient qu'ils aimaient mieux converser ensemble que d'entendre une joueuse de flûte, ou de voir une danseuse; et si nous en jugeons

¹ *Næera*, pag. 449, t. 10, traduction d'Auger, édit. de Verdrière.

² *Symposium* de Platon.

par la grâce et l'élégance que déploient des femmes de cette classe dans des tableaux, trouvés à Herculanum, nous devons avouer que ce devait être une privation peu facile. Mais les hommes jeunes et frivoles ne pensaient pas comme les philosophes; ils professaient la plus haute admiration pour les talents de la courtisane qui jouait de la flûte ou de la cithare, lorsque ces talents s'unissaient à ces graces de société que des relations de ce genre faisaient naturellement naître, et qui contrastaient si brusquement avec les mœurs et les vertus solitaires d'une mère de famille. Les comédies grecques nous attestent que ces talents procuraient souvent à une courtisane un établissement brillant et durable¹.

¹ Ce fut à ses talents pour la musique que l'extravagante Lamia dut ses relations avec le fameux Démétrius Poliorcètes, dont la prospérité offrait une riche moisson à l'*hetæra* de Grèce. Prince, guerrier et savant, il avait bien des moyens de captiver les cœurs; mais aux yeux d'une femme le *preneur de villes* était quelque chose de plus; il offrait le modèle le plus parfait de la beauté masculine. L'épître suivante est tirée d'une collection de lettres qui, à ce qu'on prétend, ont été composées d'après des comédies grecques qui ne sont pas parvenues jusqu'à nous. Elles peuvent nous donner une assez juste idée du genre de vie d'Athènes. La lettre elle-même contient des preuves matérielles de l'extrême indécatesse des courtisanes, preuves que nous n'avons pas besoin d'indiquer.

LAMIA A DÉMÉTRIUS.

- Une courtisane à un roi ! il autorise cette familiarité ; il accueille
- mes lettres comme moi-même ! ô puissant Démétrius ! lorsque je
- vous aperçois loin de moi , entouré de ces soldats , de ces ministres,
- à la tête d'une armée , ou dans la pompe du trône , que Vénus me

Mais la danse et la musique sont des perfections qu'on peut acquérir avec un esprit très-ordinaire, et qui suffisent pour plaire à d'autres esprits de la même trempe. *L'Hetæra* qui aspirait au premier rang dans sa profession, et qui voulait marcher de pair avec les Thargélie ou les Aspasia, parcourait un cercle d'éducation beaucoup plus étendu. Le théâtre comique, interdit à l'honnête femme, lui

• soit propice ! Je m'étonne, vous crains, et me trouble ; mes yeux
• ne peuvent supporter tant d'éclat ; vous êtes alors pour moi le
• terrible Poliorcètes ; votre regard respire la fierté et la guerre. Je
• n'ose m'en croire moi-même, et je me dis : Quoi, Lamia ! tu reposes
• avec lui ; c'est lui que tes accords charment pendant les nuits ; c'est
• lui qui te préfère à Guatène !

• Je doute de tant de bonheur ; je veux m'en assurer, il faut vous
• revoir ! vous venez, je vous adore, et vous me pressez dans vos
• bras. Je me dis avec orgueil : Le voilà donc ce guerrier redoutable,
• ce fier conquérant ! lui que la Macédoine, lui que la Thrace redou-
• tent. O Vénus ! sois-moi favorable ; nous verrons, grand preneur
• de villes, si vous résisterez à mes assauts !

• Demeurez jusqu'an troisième jour ; ne ferez-vous pas la cène
• avec moi ? Ce temps ramène pour moi les solennités de Vénus, et
• je les célèbre chaque année avec un nouvel éclat.

• Je vous prépare tout l'accueil que cette fête inspire si vous m'en
• accordez les moyens. Démétrius le sait : je n'ai point fait un usage
• indigne de ses bienfaits, depuis cette nuit sacrée où je le reçus dans
• mes bras.

• Vous me disiez : Lamia, sois libre dans tes amours, et je n'en
• ai point formé d'autres. Lamia ne ressemble point au vulgaire des
• courtisanes ; elle ne sait point tromper. Depuis ce temps, que Diane
• me soit propice ! mes charmes, interdits à tous les regards pro-
• fanes, n'ont été révélés qu'à vous seul : Démétrius ne peut avoir de
• rivaux.

• L'amour est chose légère, ô grand roi ! il naît et meurt rapide-
• ment : l'espérance lui donne des ailes, et dès qu'elle est satisfaite,

était ouvert ; elle pouvait y prendre cette connaissance du cœur humain qui ne donnait point la monotonie de la vie domestique, et ce tact de conversation qui devait être entièrement étranger à la simple femme de ménage. Souvent aux connaissances qu'elle acquérait ainsi elle joignait celle de l'art oratoire. L'oraison funèbre que cite Thucydide et qu'un excellent juge¹ déclare supérieure à toute

« ses ailes tombent. L'art de la courtisane consiste à reculer toujours
 « l'instant de la jouissance qu'elle promet , et à captiver l'amour dans
 « les chaloes de l'espérance. Mais comment différer avec les rois ?
 « il faut craindre leurs caprices, et se livrer à son bonheur.

« Feindre une maladie, prétexter les préparatifs d'une fête, d'un
 « festin, des soins domestiques, suspendre ainsi la jouissance, dont
 « le sentiment s'éteint si facilement et se flétrit si vite ; troubler, ai-
 « guillonner des esprits faciles, qui s'enflamment par l'obstacle ; voilà,
 « prince, mes ressources avec les autres. Mais avec vous, tenter cet
 « artifice ! avec vous, dont la passion trop vive met de l'orgueil dans
 « ses amours ; avec vous qui, trop fier et trop enivré de mes faibles
 « charmes, vantez avec excès leur pouvoir, et m'élevez au-dessus
 « de cette foule qui brigue vos faveurs ! que puissent les muses cesser
 « de me favoriser, si je consulte l'art ! Je ne suis pas assez insen-
 « sible. Que je perde tout, et la vie même ; mais que je ne cesse ja-
 « mais de vous plaire !

« Cette fête de Vénus que je prépare pour vous avec tant de
 « pompe, je veux que le bruit s'en répande de la maison de Théri-
 « pide, où je la dispose, dans Athènes, et j'en jure par Diane, dans
 « toute la Grèce. Je veux que ces odieux Lacédémoniens, lions vieilliss,
 « changés dans Éphèse en renards, murmurent, du fond de leurs
 « crottes et sur le sommet du Taygète, contre la pompe de ce festin.
 « Que ces farouches enfants de Lycurgue grondent de votre magni-
 « ficence ; mais, prince, laissons-les gémir, n'oubliez pas le jour ;
 « désignez l'heure, elle est la mienne. Adieu. »

¹ Mitford's grecian history. — Vol. III, p. 108.

composition qui ait été jamais écrite, Platon¹ nous assure que c'était l'ouvrage d'une femme; de cette Aspasia qui créa la classe que nous décrivons, et à laquelle Socrate a avoué qu'il devait ses connaissances rhétoriques et érotiques. La femme ainsi élevée et instruite devenait la compagne des hommes d'état, des poètes, des philosophes; elle vivait et conversait avec ceux qui décernaient l'immortalité; aussi, tandis que la modeste mère de famille tombait dans l'oubli, l'*Hetæra* figurait dans l'histoire; sa naissance était un sujet de recherches; on rapportait avec soin ses aventures; ses bons mots et ses saillies étaient scrupuleusement enregistrés; et après avoir, peut-être, porté un diadème pendant sa vie, elle était ensevelie dans un tombeau dont la magnificence pouvait faire croire à l'homme étranger aux mœurs d'Athènes que c'était un monument con-

¹ In Menexeno, p. 403. D'après les railleries continuelles du Socrate de Platon, il ne faut peut-être pas ajouter trop de foi à cette assertion. Mais on ne peut douter que cette *Ninon* de l'antiquité n'ait adouci le caractère de Périclès par des grâces étrangères aux préceptes austères d'Anaxagore.

² Le 13^e livre d'Athénée en est rempli. En général nous ne sommes pas grands admirateurs des *bons mots* grecs; mais s'il nous fallait un témoignage pour prouver l'état d'infériorité où languissait à Athènes l'intelligence des femmes, ce serait cette collection de traits que la politesse seule pouvait appeler des plaisanteries. Une indécente grossièreté et une stupidité insupportable sont presque toujours les caractères principaux des femmes beaux esprits d'Athènes.

sacré au plus grand de ses héros, de ses philosophes ou de ses magistrats¹.

On exigeait que la courtisane possédât toutes les graces du visage et du corps. On croit en général que le pays qui produisait de si parfaits modèles de beauté masculine n'était pas si bien partagé du côté des femmes; il paraît que les courtisanes les plus distinguées d'Athènes étaient des captives faites à la guerre, ou des étrangères qui regardaient cette capitale comme le lieu le plus favorable au trafic de leurs charmes. Comme les mœurs se corrompirent chaque jour davantage, et que le nombre des courtisanes volontaires devint insuffisant, nous voyons dans les derniers siècles de la Grèce s'élever un genre de commerce fort actif², qui se chargeait de chercher dans les îles et sur les côtes voisines ces objets si désirables, et qui, malgré toute sa diligence, ne parvenait pas toujours à trouver tout ce qu'il lui fallait. Dans une ville où chaque temple et presque chaque rue offraient aux yeux des statues de la plus gracieuse proportion; où les portiques étaient remplis de tableaux qui représentaient les plus charmantes figures;

¹ Telle était généralement, suivant Dicéarque, l'idée que faisait naître l'aspect du tombeau de Pythionice, sur la voie sacrée. • •

² Le caractère du *Leno*, ou marchand d'esclaves, est admirablement développé dans le *Pseudolus* de Plaute; la femelle du genre n'est pas moins heureusement décrite dans l'*Asinaria*, act. 1, sc. 3.

l'imagination la plus engourdie se trouvait stimulée à chaque pas, et l'Athénien était excusable de se montrer si scrupuleusement difficile sur l'article de la beauté. On recourait pour juger de ses charmes à des points de comparaison qui auraient pu faire trembler la beauté la plus parfaite et lui faire redouter l'examen. La Roxane d'Aëtion, la Sosandra de Calamis, la Junon d'Enphranor, et la Cassandre de Polygnote, présentaient des modèles qu'une beauté grecque pouvait peut-être approcher sans beaucoup de crainte, et plutôt pour s'instruire que pour se comparer. La comparaison devenait un peu plus dangereuse près de la Minerve de Lemnos par Phidias, de l'Amazone appuyée sur sa lance par le même, et de la Campaspe d'Apelle. La Vénus Gnidienne de Praxitele complétait le nombre de ces types.

Quoique tous ces chefs-d'œuvre n'existassent pas à une seule et même époque, il y en avait assez dès les premiers temps pour faire naître dans l'imagination susceptible des Athéniens une haute idée de la beauté corporelle; et jamais chez aucun peuple elle n'excita des émotions plus profondes. On considérait la beauté comme un des dons les plus précieux du ciel; on décernait des prix aux femmes les plus belles, après un examen pour constater leur supériorité. On racontait les vengeances exer-

cées contre ceux qui avaient insulté à cette perfection ; et la femme qui en était ornée obtenait des hommages qui tenaient de ceux qu'on offrait aux dieux de la patrie. « Avez-vous entendu parler de la
 « nouvelle beauté qu'entretient Apelles ? écrivaient
 « les beautés de Corinthe à leurs amies d'Athènes ¹.
 « Laïs est la femme unique en Grèce. On n'entend
 « partout que le nom de Laïs chez les parfumeurs,
 « au théâtre, dans les cours de justice, au sénat.
 « Dans tous les lieux, sa beauté fait l'admiration de
 « tous. Les muets eux-mêmes font par des signes,
 « à défaut de paroles, l'éloge de sa beauté. ² »

Ces discours n'étaient pas seulement ceux d'une jeunesse inflammable. Les plus graves philosophes avouaient que la beauté était la plus précieuse et la plus divine des perfections ; et les idéologues qui existaient en Grèce comme en Allemagne entendaient sans trop se fâcher la définition qui déclarait que la vertu n'était si désirable que parce

¹ Fragments d'Alciphron , t. II.

² Laïs en effet pouvait servir de modèle à un peintre. « Lorsqu'elle était vêtue, (disent les auteurs contemporains et ceux qui les ont copiés) son visage était la plus belle partie d'elle-même ; était-elle nue, tout en elle était visage. » N'ayant ni trop, ni trop peu d'embonpoint, son corps offrait cet heureux mélange qui unit la délicatesse à la substance, et joignait le *corpus solidum* des anciens avec ce qu'on appelle le *délié*. Ses cheveux bouclés par la nature flottaient mollement sur ses épaules. Ses admirateurs juraient que ses prunelles étaient plus noires que l'ébène, et le blanc de ses yeux plus blanc que l'ivoire.

que elle était belle. Malheureusement la mythologie justifiait trop bien l'appel que la Terre adressait aux Cieux en faveur de ces déclarations. Tandis que les hommes n'admettaient nulle excuse des erreurs de leurs épouses, on leur assurait que les dieux¹ avaient des idées plus justes du pouvoir de la beauté, et pardonnaient aux infidélités dans lesquelles les déesses trop faibles se laissaient quelquefois entraîner par les charmes de simples mortels. Les déesses elles-mêmes, bien loin de croire que ces concessions dussent être entourées de mystère, en faisaient des sujets d'ostentation et voulaient qu'elles figurassent dans les hymnes chantés en leur honneur.

Nous sommes entrés dans ces détails (que nous aurions pu multiplier en examinant quelques opinions religieuses des anciens sur cette matière) pour prouver que si jamais les femmes purent s'élever au-dessus de cette loi de la nature qui leur prescrit la chasteté comme la première des vertus, ce dut être surtout en Grèce; et nous ne prétendons pas nier que, favorisée par les conventions sociales, l'*Hetæra* n'ait souvent uni, aux talents si capables d'éblouir, les qualités du cœur qui la plaçaient au-dessus des atteintes du mépris dont, malgré toutes les précautions, sa profession

¹ Voy. Athénée, liv. XIII, 573.

était frappée. La nouvelle comédie (seul guide qui puisse nous diriger dans nos recherches) en présente plusieurs sous des couleurs très-favorables, et les orne de toutes les vertus à l'exception d'une seule qu'elle ne peut leur donner. Il est en effet dans la vie d'une femme une époque que son ignorance même ne peut dépouiller entièrement d'intérêt. Mais la beauté, comme l'odeur des fleurs nocturnes, est plutôt sentie qu'aperçue. Elle consiste en un certain mélange d'innocence et d'ignorance du monde, tandis que les passions sommeillent encore; et ces nuances délicates sont si peu en harmonie avec les sentiments grossiers d'un nombreux auditoire, qu'on peut citer à peine deux des auteurs dramatiques modernes (Molière et Shakespeare) qui aient osé en faire l'essai. Les auteurs grecs cependant, si nous en jugeons par les traductions de Térence et de Plaute, semblent avoir eu beaucoup de préférence pour les portraits de ce genre; ils étaient tous tracés d'après des femmes de la classe dont nous venons de parler, et rien ne nous empêche de croire qu'on ne trouvât réellement dans la société les *Antiphila*, les *Silenium* et les *Philematium* du théâtre. La lettre suivante pourra servir à donner une juste idée du caractère dont il est question.

MÉNÉCLEDE A EUTICLÈS.¹

« La charmante Bacchis est morte, mon cher
« Euticlès, elle est morte. Il ne me reste plus que
« mes larmes, le souvenir de l'amour le plus tendre,
« et la douleur de l'avoir perdue.

« Jamais je n'oublierai Bacchis; non, jamais!
« quelle douceur, quelle bonté de caractère! si on
« l'appelle l'honneur des courtisanes, l'apologie
« de leur profession, on ne fera que lui rendre
« justice.

« Que leur conduite serait digne de louanges,
« si elles se réunissaient de toutes parts pour pla-
« cer la statue de Bacchis dans le temple de Vénus
« ou des Graces!

« On leur reproche sans cesse qu'elles sont mé-
« chantes, infidèles, intéressées au point que rien
« ne les touche que leur profit; qu'elles ne s'at-
« tachent qu'à ceux qui leur donnent; qu'elles de-
« viennent une source intarissable de maux pour
« tous ceux qui vivent avec elles. L'exemple de
« Bacchis détruit toutes ces imputations, et prouve
« que souvent elles ne sont que des calomnies.
« Ses mœurs, ses sentiments étaient d'une honnê-

¹ Épîtres d'Alciphron, liv. 1, Ép. 38.

« teté qui confondait tout ce que la médisance
« pouvait imaginer contre elle.

« Vous avez connu ce Mède qui aborda de Syrie
« dans cette ville avec une nombreuse suite de
« domestiques et l'appareil le plus fastueux. Il vit
« Bacchis, il lui proposa de l'entretenir, de lui
« donner des eunuques, des femmes, de la mettre
« dans cette abondance, ce luxe prodigieux qui
« ne convient qu'à des barbares, de lui faire un
« état de reine; mais d'elle-même, sans en être solli-
« citée, elle ne voulut pas seulement le recevoir chez
« elle. Comme elle plaisantait de ses propositions!
« contente de dormir sous mon surtout, quelque
« commune qu'en soit l'étoffe, elle bornait là son
« ambition et ses plaisirs. Avec quelle reconnais-
« sance elle recevait mes présents, quelque peu con-
« sidérables qu'ils fussent, tandis qu'elle n'eut ja-
« mais que dédain et mépris pour les richesses et
« toute la magnificence du satrape!

« Voulut-elle seulement écouter le marchand
« égyptien qui lui offrit des monts d'or? Non, ja-
« mais la nature ne forma une créature aussi ex-
« cellente! Pourquoi la fortune n'avait-elle pas
« placé de si admirables mœurs dans un rang plus
« élevé?

« Elle est donc morte, elle me laisse. Chère
« Bacchis, te voilà seule et abandonnée pour tou-

« jours ! n'est-il pas injuste, Parques cruelles, que
« je ne sois pas étendu à côté d'elle, dans le même
« tombeau ? devais-je en être séparé ?

« Mais je reste, je vis encore au milieu de mes
« concitoyens, de mes amis, et je ne peux plus es-
« pérer de la voir me sourire avec tant de gaieté et
« d'agrément. Je ne passerai plus avec elle dans
« une douce tranquillité ces nuits délicieuses,
« qu'elle savait rendre si agréables par ses caresses
« et ses charmes toujours nouveaux.

« Que de grace dans sa voix, dans ses regards !
« les chants des Syrènes n'avaient rien de plus en-
« chanteur. Le nectar des dieux et l'ambroisie
« étaient moins délicieux que ses baisers ; la douce
« persuasion régnait sur ses lèvres. Tous les attraits,
« tous les charmes de la beauté, la ceinture même
« de Vénus faisaient sa ceinture ordinaire. Je n'en-
« tendrai plus les jolies chansons dont elle égayait
« nos repas, ni cette lyre dont ses doigts blancs
« comme l'ivoire tiraient de si beaux sons.

« Tout est fini ; Bacchis, la favorite des Graces,
« est étendue sans parole, sans mouvement, froide
« comme marbre ; hélas ! ce n'est plus qu'un peu
« de cendre.

« Justes dieux, vous laissez vivre l'infame Mé-
« gare, qui a ruiné si complètement le malheu-
« reux Théagène, qu'après avoir vu dissiper la

« fortune la plus opulente, il ne lui est resté d'autre
« moyen de subsister que de s'enrôler en qualité
« de soldat mercenaire; et vous m'enlevez la tendre
« Bacchis, qui m'aimait de si bonne foi, avec tant
« d'honnêteté et de désintéressement !

« Je me soulage, mon cher Euticlès, à répandre
« mes larmes dans votre sein; je n'espère plus de
« douceur dans la vie, que de parler de Bacchis,
« de vous en écrire. Hélas ! il ne m'en reste que le
« souvenir. Adieu. »

Montrons maintenant que cette grande loi de la nature qui prescrit la chasteté comme première vertu des femmes ne pouvait pas être détruite par les conventions de la société, quelque fût d'ailleurs l'éclat éphémère que répandaient sur la condition de courtisane les succès d'Aspasie, de Pythionice et de Neæra. La loi athénienne était même d'accord à certains égards avec les préceptes de la nature. Une habitante de l'Attique qui avait blessé les bonnes mœurs encourait, lorsque la loi était sévèrement exécutée, les privations suivantes : on l'obligeait à porter des vêtements d'une forme particulière; certains ornements lui étaient interdits; elle ne pouvait exiger de secours serviles que des femmes de sa classe; elle était exclue des cérémonies religieuses et des sacrifices; et ce qui peut-être semblait une privation plus cruelle à la

vanité féminine, elle ne pouvait se montrer aux processions pompeuses qui souvent précédaient ces sacrifices. Un jeune homme né d'une femme ainsi notée ne pouvait prétendre aux grands objets de l'ambition athénienne, car il ne pouvait faire briller ses talents oratoires, ni au sénat, ni aux assemblées du peuple, ni dans les cours de justice. Le spirituel Timothée pouvait bien ne considérer sa naissance que du beau côté, et parler de sa reconnaissance pour sa mère qui l'avait fait fils de Conon ; mais en général la langue ainsi liée dans les assemblées publiques s'en dédommageait probablement quelquefois en particulier par des invectives contre la cause d'une privation qui devait sembler bien amère à l'Athénien ambitieux et parleur. Une Athénienne libre qui embrassait cette profession perdait sur-le-champ les droits et privilèges de sa naissance ; et son rang à l'avenir était marqué parmi les femmes ou les filles des *métiques*, ou habitants passagers d'Athènes. La conscience de cette dégradation les engageait, à ce qu'il paraît, à changer de nom, et à faire disparaître, autant qu'il était en elles, les traces de leur première existence.

Ce qui nous reste à dire pourra paraître un peu étrange. Ce que nous appelons une dame, c'est-à-dire une femme qui joint aux vertus et à l'esprit

la dignité de mœurs inséparable des unes et la facilité de manières que donne toujours l'autre, une dame était un être si loin d'exister en Grèce, qu'il ne paraît pas que l'idée même la plus légère en soit jamais entrée dans l'esprit d'un Grec. La tragédie de ce pays offre bien quelques traits qui se rapprochent de ce caractère¹, mais elle ne les donne qu'à l'épouse d'Agamemnon, adultère et homicide. Dans des lieux où la réputation des femmes était ainsi établie, il nous est facile d'imaginer quelle licence de langage on se permettait contre celles dont la situation même impliquait la perte de tout titre à la considération. Athènes, comme Florence et Rome moderne, était fertile en sobriquets; et la médisance prenait soin d'attacher les dénominations les plus infames aux femmes qui avaient reçu un éclat artificiel de la faveur des princes, des poètes ou des philosophes. Lamia², dont l'avarice était aussi désastreuse pour les habitants des villes que l'étaient les machines guerrières de son amant Démétrius, dut son surnom à l'une des plus destructives employées par ce prince trop

¹ Euripide, Électre.

² Un jour, dit Plutarque, Démétrius ordonna aux Athéniens de lever, sur-le-champ une somme de deux cent cinquante talents; il en exigea le paiement avec la plus grande rigueur; et dès qu'elle fut réunie il la fit donner à Lamia et à ses compagnes, afin qu'elles en achetassent du savon.

magnifique. Gnathæna, dont l'esprit railleur attaquait si souvent les autres, devint à son tour l'objet des railleries, et fut surnommée *la Citerne*. Laïs, à laquelle, dans un songe, Vénus Melænis promit une nombreuse moisson d'adorateurs, exigeait avec tant d'âpreté le prix de ses faveurs qu'on l'appela *la Hache*; on nommait poliment Nico, *la Chèvre*; et aussi galamment Callisto, *la Truie*; tandis que sa mère était proverbialement connue sous le nom de *la Corneille*. Plusieurs femmes de cette classe durent leurs surnoms à leur goût pour le vin, et l'on y ajoutait dans certains cas des accessoires, qu'on ne pourrait pas exactement expliquer, et que nous laisserons dans l'obscurité de la langue à laquelle ils appartiennent.

Mais c'était surtout au théâtre qu'on châtiât sévèrement ces femmes; et elles paraissent l'avoir vivement senti. L'ancienne comédie leur adressait bien parfois quelques traits indirects; mais lorsqu'un changement dans les lois et le gouvernement eut mis le caractère d'homme public à l'abri des attaques des auteurs comiques, la soif de scandale qui possédait les Grecs s'en dédommagea en attaquant sur le théâtre le caractère de femme publique. La Thalatta de Dioclès, la Corianno de Phérécrate, l'Anteia d'Eunicus, la Thaïs et la Phanium de Ménandre, l'Opora d'Alexis, et la Clep-

sydra d'Enbulus, étaient autant de pièces qui devaient leurs noms à des courtisanes ou *Hetaerae* célèbres; et il nous reste assez de fragments de ces comédies, outre les traductions de Plaute et de Térence, pour nous faire connaître dans quel esprit elles étaient généralement écrites.

L'état obscur d'où sortait souvent l'*Hetaera* était un sujet suffisant de reproche aux yeux de ceux dont les observations se bornent à l'extérieur. L'amant irrité qui se rappelait que Phryné, assez riche pour offrir de relever les murailles de Thèbes, était la même Phryné qui, dans un autre temps, gagnait sa vie par d'humbles travaux, cet amant ne manquait pas de moyens de faire retentir au théâtre ses méprisantes réminiscences.

« Malheureux que je suis ! Elle avait tout mon amour, quand, inconnue encore, la fortune ne lui avait pas souri. Jamais je n'ai songé à ce qu'il me fallait dépenser pour elle, et maintenant elle me fait fermer sa porte, triste récompense de mes bienfaits passés. »

Les revers de fortune que ces femmes attiraient quelquefois sur leur tête étaient une cause bien plus juste de ridicule, et chacun probablement connaissait les vers² qui rappelaient la chute de l'opulente, de la fameuse Laïs.

¹ Athénée, p. 567.

² Athénée, p. 570.

«Considérez-la actuellement, dit un des interlocuteurs du banquet; elle passe tout son temps à boire ou dans l'oisiveté, car une de ses principales occupations est de se repaître du spectacle de ceux qui sont à table. On peut la comparer aux aigles dans les différentes périodes de leur vie. Jeunes, hardis et forts, on les voit saisir sur les montagnes les moutons et les lièvres, et les enlever à une très-grande hauteur, pour les dévorer ensuite tranquillement dans leurs aires. Sont-ils vieux, ils deviennent lâches et timides; ils se perchent sur les sommets des bâtiments inhabités, attendant que le hasard leur présente quelques vils animaux, dont ils fassent leur proie. La faim les tourmente sans cesse. Nous connaissons ces vicissitudes, elles ne nous étonnent pas. Laïs doit-elle nous surprendre davantage? Au printemps de son âge, lorsque sa beauté était dans tout son éclat, l'or qu'on lui prodiguait à pleines mains la rendait intraitable. On eût plus aisément abordé le satrape Pharnabaze, le plus fier de tous les mortels. A présent que sa carrière est fort avancée, que ses attraits usés dépérissent chaque jour, rien n'est plus facile que de la voir et d'en jouir. Elle va partout où on l'invite à boire et à manger. Elle dédaignait l'or; aujourd'hui elle se contente de la plus petite monnaie. Jeunes ou vieux, elle ne

refuse personne. Elle est adoucie à tel point que la moindre attention, le plus petit présent, quelques pièces d'argent, sont reçus avec reconnaissance. »

Comme il n'existait pas de ligne de démarcation bien déterminée entre la courtisane et l'*Hetæra*, on doit croire que les mêmes erreurs leur étaient communes, et qu'on pouvait indistinctement les accuser de cupidité, d'extravagance, de jalousie, de ruse, de faiblesse et de déloyauté, sans manquer à la plus exacte vérité. Parmi les nombreux passages d'anciens auteurs qui confirment ces accusations, nous renvoyons à un seul qui attaque plus particulièrement dans ces femmes l'absence de tout principe. C'est la lettre de Pétalé à Simalion, liv. 1, Épît. 36 d'Alciphron.

En quittant ce sujet qui commence à ne plus être fort attrayant, nous citerons un fragment¹, dont le ton de véhémence indignation excitera probablement un sourire. Ou l'écrivain avait été malheureux dans ses relations, ou il avait, par privilège, assez de discernement pour sentir que les mères qui remplissent le premier des devoirs, et les maîtresses de maison qui n'en remplissent pas le dernier, méritaient de triompher de celles qui souvent n'étaient ni mères, ni maîtresses de

¹ Athénée, t. 5, p. 11, de la traduction de Lefebvre de Villebrune.

maison, et qui, dans Athènes comme ailleurs, durent quelquefois rendre les liens du sang pénibles et odieux.

« Si quelqu'un a jamais aimé une courtisane, qu'il me nomme un être plus pervers. En effet qu'est-ce en comparaison qu'un dragon inaccessible, une chimère, qui jette le feu par les narines, une carybde, une scylla, un chien marin à trois têtes, un sphynx, une hydre, une lionne, une vipère? ce sont les harpies ailées, car il n'est pas possible d'égaliser les méchancetés de cette exécration engendrée, qui surpassent tout ce qu'on peut se figurer de plus mauvais.

« D'abord voyez ce que c'est que la Plangon! n'est-ce pas une autre chimère, qui porte le feu et le ravage chez les barbares? néanmoins, un seul cavalier lui a ôté la vie; car il s'est en allé emportant tous les meubles de sa maison.

« Quant à Sinope, ceux qui la fréquentent ne sont-ils pas liés avec elle comme avec une hydre? Elle est vieille et a pour voisine Gnathène, qui est bien son pendant. Oui, c'est bien une double peste.

« Mais Nanus en quoi diffère-t-elle réellement de Scylla? ne cherche-t-elle pas à surprendre un troisième amant après en avoir déjà étranglé deux? cependant on dit qu'il s'est sauvé en forçant de rames.

« Pour Phryné, je ne vois pas trop en quoi elle
« diffère de Carybde. N'a-t-elle pas englouti le
« pilote et la barque ?

« Théano, n'est-elle pas une syrène vieillie, qui
« a des yeux et une voix de femme, mais des
« jambes de merle ?

« Oui, toutes les courtisanes sont autant de
« Sphynx thébains qui, loin de parler ouverte-
« ment, ne s'énoncent que par énigmes. Comme
« elles vous aiment et vous caressent ! mais aus-
« sitôt on vous dit : Mon cher, il me faudrait
« une petite servante à trois pieds, une dormeuse
« à quatre pieds, un fauteuil, un trépied. Enfin
« paraît la suivante. Mais alors l'ami se sauve à ces
« détails, comme s'il n'avait rien vu, et fort heu-
« reux d'avoir été peut-être le seul qui ait échappé
« au naufrage malgré lui. S'imagine-t-on être payé
« d'une vraie douceur, on se croit au comble du
« bonheur ; mais pour tout dire en peu de mots,
« de toutes les bêtes féroces il n'y en a pas de plus
« dangereuse qu'une courtisane. »

CHAPITRE V.

SUR LES JEUX SCÉNIQUES DES ROMAINS, ET SUR CEUX QUI ONT PRÉCÉDÉ EN FRANCE LA NAISSANCE DU POÈME DRAMATIQUE ¹.

Il n'y a point de peuple qui n'ait eu ses spectacles : la Grèce en eut dès son origine ; et les Romains en avaient lorsqu'ils n'étaient encore qu'une troupe de proscrits, et avant que des succès leur eussent mérité le titre de conquérants.

Romulus avait à peine tracé l'enceinte de Rome, qu'il invita à des jeux les Sabins et les autres peuples voisins : et c'est à ces premiers jeux qu'on doit rapporter l'origine du cirque et de l'amphithéâtre. Je n'examinerai point les divers progrès de tous les spectacles de Rome : laissant à part ceux du cirque, j'exposerai simplement l'origine et la division des jeux scéniques.

Les jeux qui naissent de la force et de l'adresse sont toujours les premiers connus d'un peuple naissant. Tout ce qui a rapport aux exercices du corps plaît et devient nécessaire, avant qu'on ait la moindre idée des talents de l'esprit, qui ont be-

¹ Ce mémoire est de Duclos, et est inséré dans le t. 17 de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres.

soin d'une longue suite de temps pour être cultivés ; au lieu que les combats, les joûtes, les courses, parviennent bientôt à la gloire dont ils sont susceptibles, et sont presque aussitôt perfectionnés qu'imaginés : mais il y avait près de quatre siècles que Rome était florissante, lorsqu'on y reçut la première idée des jeux scéniques.

Ce n'est pas que la poésie ne fût déjà connue des Romains ; on la vit naître chez eux comme chez les Grecs, à l'occasion de la moisson, des vendanges et de tout ce qui inspire la joie aux habitants de la campagne. Ils se livraient alors au plaisir, et chantaient dans leurs transports ces vers naïfs et sans art, connus sous le nom de *vers fescennins*, de Fescennia ville d'Étrurie. Les louanges des dieux en faisaient d'abord la matière ; mais on y mêla dans la suite des railleries grossières.

Ces poèmes informes appelés *satyres*, à cause de la diversité des sujets qui s'y traitaient, passèrent de la campagne à la ville, et y devinrent, par conséquent, moins grossiers et plus vicieux. Tout fut l'objet de cette licence, qui fut portée au point qu'elle excita souvent l'attention des magistrats et la sévérité des lois. Cependant le goût de ces satyres se conserva toujours à Rome ; et la perfection du poème dramatique, qui aurait dû naturellement les faire oublier, ne put jamais les pro-

scrire. C'est de ce poème imparfait que la satire , inventée par Ennius, cultivée par Lucilius, et perfectionnée par Horace, emprunta son nom : telle a été la naissance de la poésie. Les arts qui, dans la suite, ont exigé le plus de délicatesse, ne sont pas ceux qui peuvent se glorifier le plus de leur origine. Les Romains étaient encore alors bien éloignés d'avoir des jeux scéniques : et si l'on s'étonne qu'ils aient été si long-temps sans les connaître, on doit être encore plus surpris de ce qui leur donna naissance.

L'an 390 ou 391 de sa fondation, sous le consulat de C. Sulpicius Pæticus et de C. Licinius Stolon, Rome étant ravagée par la peste, on eut recours aux dieux. Il n'y a rien que les hommes, dans le paganisme, n'aient jugé digne d'irriter ou d'apaiser la Divinité. On imagina de faire venir d'Étrurie des farceurs, dont les jeux furent regardés comme un moyen propre à détourner la colère des dieux. Ces joueurs, dit Tite-Live ¹, sans réciter

¹ « Sine carmine ullo, sine imitandorum carminum actu, ludiones ex Etruria acciti, ad tibicinis modos saltantes, haud indecoros motus, more tusco, dabant. Imitari deinde eos juvenus, simul inconditis, inter se jocularia fœdentes, versibus cœpere; nec absoni a voce motus erant... quia hister tusco verbo vocabatur, non men histrionibus inditum, qui non sicut ante fescennino versu similem, incompositum temere ac rœdem alternis jaciebant; sed impletas modis satyras, descripto jam ad tibicinem cantu, motuque congruenti peragebant. Livius post aliquot annos, qui ab satyris

aucun vers, et sans aucune imitation faite par des discours, dansaient au son de la flûte, et faisaient des gestes et des mouvements qui n'avaient rien d'indécent. La jeunesse romaine imita ces danses, et y joignit quelques plaisanteries en vers, qu'ils se disaient les uns aux autres : ces vers n'avaient ni mesure ni cadence réglées. Cependant cette nouveauté parut agréable. A force de s'y exercer, l'usage s'en introduisit. Ceux d'entre les esclaves qu'on employait à ce métier furent appelés *histrions*, parce qu'un joueur de flûte s'appelait *hister*, en langue étrusque. Dans la suite, à ces vers sans mesure on substitua les satyres; et ce poème devint exact, par rapport à la mesure des vers mais il y régnait toujours une plaisanterie licencieuse. Le chant était accompagné de la flûte, et le chanteur joignait à sa voix des gestes et des mouvements convenables. Il n'y avait dans ces jeux aucune idée du poème dramatique; les Romains en ignoraient alors jusqu'au nom¹. Ils n'avaient encore rien emprunté des Grecs à cet égard : ils ne commencèrent à les imiter que lorsqu'ils entreprirent de former un art de ce que la nature ou

• ausus est primus argumento fabulam serere, idem scilicet, id quod
• omnes tum erant, suorum carminum actor, dicitur, etc. • *T. Liv.*
liv. vii, cap. 2. *Decad. I.*

¹ • Cujus (dramaticæ poeseos) ne nomen quidem norant Romani. •
Casaubon. de satyr. Græc. poës. et satyr. Rom.

le hasard leur avait présenté. Livius Andronicus , grec de naissance , esclave de Marcus Livius Salinator , et depuis affranchi par son maître dont il avait élevé les enfants , porta à Rome la connaissance du poème dramatique : il osa le premier abandonner les satyres , pour donner des pièces dans lesquelles il introduisit la fable , ou la composition des choses qui doivent former le poème dramatique , c'est-à-dire une action. Ce fut l'an 514 de la fondation de Rome , 160 ans après la mort de Sophocle et d'Euripide , et 52 ans après celle de Ménandre.

L'exemple de Livius Andronicus fit naître plusieurs poètes qui s'attachèrent à perfectionner ce nouveau genre , et qui jouèrent eux-mêmes dans leurs pièces , jusqu'à ce qu'il se fût formé parmi les histrions des comédiens capables de les représenter. On continua d'imiter les Grecs ; on traduisit leurs pièces ; et l'usage de ces poèmes , faits sur les règles de l'art et sur de bons modèles , fit négliger les satyres : cependant la jeunesse de Rome n'y voulut pas renoncer , et se réserva le plaisir de les jouer , en abandonnant aux comédiens de profession le vrai genre dramatique. On insérait ordinairement les satyres dans les Atellanes , qui étaient des pièces à peu près du même goût , quant au comique bas et licencieux , mais qui conservaient en

total le genre dramatique, par la composition du sujet. Les atellanes tiraient leur nom de la ville d'*Atella*, dans la Campanie, d'où elles avaient passé à Rome. Les atellanes et les satyres étaient aussi appelées *exodia*, à cause de l'usage où l'on était de les jouer à la suite d'autres pièces.

Les Romains portèrent dans la suite leurs jeux au dernier degré de magnificence, et devinrent si passionnés pour tous les spectacles, que les généraux et les empereurs ne croyaient pas avoir de moyen plus sûr de plaire au peuple, que de faire construire des théâtres et de donner des jeux. C'est un reproche que Juvénal fait aux Romains : ce peuple¹, dit-il, qui créait autrefois les consuls, les généraux, demeure aujourd'hui tranquille, pourvu qu'il ait du pain et des spectacles, *panem et circenses*. Juvénal, en parlant des jeux du cirque, prend l'espèce pour le genre de tous ceux qui occupaient alors les Romains, et qui peuvent se rapporter au cirque et au théâtre.

Ceux du cirque étaient distingués en autant d'espèces qu'on y représentait de fêtes différentes, telles que les courses de chevaux ou de chars, les

¹ « Nam qui dabat olim
« Imperium, fascēs, legiones, omnia, nunc se
« Continet, atque duas tantum res anxius optat,
« Panem et circenses. »

JUVENAL. *Saty.* x.

combats de gladiateurs ou d'animaux, et même des représentations navales.

Les jeux du théâtre ou scéniques comprenaient la tragédie et la comédie. Il y avait deux espèces de tragédies : l'une, dont les mœurs, les personnages et les habits étaient grecs, se nommait *palliata* : l'autre, dont les personnages étaient romains, s'appelait *prætextata*, du nom de l'habit que portaient à Rome les personnes de condition.

La comédie, ainsi que la tragédie, se divisait premièrement en deux espèces ; savoir, la comédie grecque ou *palliata*, et la comédie romaine ou *togata*, parce qu'on s'y servait de l'habit de simple citoyen.

La comédie romaine se subdivisait encore en quatre espèces : la *togata* proprement dite, la *tabernaria*, les *atellanes* et les *mimes*. Les pièces du premier caractère sont quelquefois appelées *prætextatæ*, parce qu'elles étaient sérieuses, et admettaient des personnages nobles.

Les pièces du second caractère étaient moins sérieuses et tiraient leur nom de *taberna*, qui signifie un lieu où se rassemblent des personnes de toutes conditions et de tous états.

Les *atellanes* étaient des pièces dont le dialogue n'était point écrit. Les acteurs jouaient d'imagination, sur un *scenario* dont ils convenaient. Ces

pièces, quoique d'un ordre inférieur aux deux premières comédies, n'étaient jouées que par la jeunesse romaine qui, en se réservant cette espèce de plaisir, ne permettait pas qu'elles fussent représentées par des comédiens de profession.

Les acteurs des atellanes étant des citoyens en conservaient tous les droits : ils servaient dans les légions, n'étaient point exclus de leur tribu, et jouissaient enfin de toutes les prérogatives du citoyen¹. Le peuple n'avait pas le droit de les faire démasquer, ni de les punir. Les commentateurs, tels que Casaubon, se sont donc trompés, lorsqu'ils ont supposé que les privilèges dont jouissaient les acteurs des atellanes n'avaient d'autre principe que la nature de ces pièces, qui étaient semées de plaisanteries fines, sans offrir aucune idée de libertinage et d'obscénité. Si la dignité des acteurs eût dépendu de celle des pièces qu'ils représentaient, les comédiens qui jouaient dans la tragédie et dans la comédie noble auraient dû jouir, par préférence, des prérogatives de citoyen : cependant ils en étaient exclus, parce qu'étant nés dans l'esclavage, ils ne devenaient pas plus privilégiés, quoiqu'ils jouassent dans les pièces du genre le plus

¹ « *Eo institutum manet ut atellanarum actores nec tribu moveantur, et stipendia, tanquam expertes artis ludicræ, faciant.* »
Tit. Liv. cap. 2, l. vii, *Decad.* 1.

noble. La différence qu'on mettait entre les uns et les autres ne venait donc pas du caractère des pièces, mais de la différente condition des acteurs. Les comédiens n'étaient réputés infames à Rome que par le vice de leur naissance, et non pas à cause de leur profession; et si elle n'eût été exercée que par des hommes libres, ils auraient eu autant de considération que leur art en mérité, et telle qu'ils l'avaient en Grèce, où les comédiens étaient de condition libre.

Les mimes étaient la quatrième et la dernière espèce des comédies romaines. Ce n'étaient que des farces où les acteurs jouaient sans chaussure, ce qui faisait quelquefois nommer cette comédie *déchaussée*¹; au lieu que dans les trois autres, les acteurs avaient pour chaussure le brodequin, comme le tragique se servait du cothurne. On ne doit plus regarder la satire comme une espèce particulière de comédie, puisqu'elle fut confondue avec les atellanes.

Les Romains donnaient encore le nom de satire à une espèce de pièce pastorale qui tenait, dit-on, le milieu entre la tragédie et la comédie : c'est tout

¹ « Apud Romanos prætextata, tabernaria, atellana, planipes....
 « quarta species est planipedis, qui græce dicitur, mimus; ideo autem
 « latine planipes, quod actores planis pedibus, id est, nudis, pro-
 « scenium introïrent, non ut tragici actores cum cothurnis, neque ut
 « comici cum soccis. » *Diomedes*, lib. III, cap. 4.

ce que nous en savons. Les scènes des mimes, quoique désunies et sans art, étaient semées de traits souvent dignes du plus haut tragique¹. Les poètes mimiambes ou mimographes des Latins, du moins les plus célèbres, sont *Cneius Mattius*, *Laberius*, *Publius Syrus*, jusqu'au temps de César; *Philistion* sous Auguste, *Silon* sous Tibère, *Virgilius Romanus* sous Trajan, *M. Marcellus* sous Antonin. Ils avaient conservé la coutume des premiers poètes de jouer eux-mêmes dans leurs pièces. Les applaudissements qu'on donnait aux pièces de Plaute et de Térence n'empêchaient pas que l'on ne vît avec plaisir les farces des mimes. Les mimes, qui ont été les fondateurs de tous les théâtres, ont toujours conservé leur genre au milieu des progrès de l'art dramatique; ils ont même survécu partout à la destruction des théâtres qu'ils avaient fait naître, pour aller ensuite ailleurs donner naissance à d'autres, comme ils l'ont donnée au théâtre français.

On voit, par l'examen des différentes espèces de pièces dramatiques des Romains, que le comique se réduisait à la comédie noble, à la comédie familière, aux atellanes et aux scènes détachées des mimes.

Il ne paraît pas que la tragédie eût fait de grands

¹ « Quantum disertissimorum versuum inter mimos jacet! quam

progrès à Rome : les pièces qui portent le nom de Sénèque ne sauraient être comparées aux chefs-d'œuvre en d'autres genres qui parurent sous Auguste; et les tragédies dont nous ne connaissons que les titres, telles qu'un *OEdipe* attribué à Jules-César, l'*Ajax* d'Auguste et la *Médée* d'Ovide, seraient vraisemblablement parvenues jusqu'à nous, comme plusieurs autres ouvrages excellents de ces temps-là, si elles eussent été assez estimées pour que les copies s'en fussent multipliées.

La bonne comédie ne fut guère plus heureuse. Nous ne connaissons dans ce genre que celles de Plaute et de Térence, qui furent négligées par le goût de la multitude pour les atellanes et les farces des mimes.

Il est certain qu'un peuple continuellement armé, occupé de guerres étrangères et de dissensions domestiques, devait être moins sensible à un art délicat qu'à des représentations grossières et licencieuses. La délicatesse est rarement le partage de ceux qui vivent dans le tumulte des armes. Le peuple est partout le même; le soldat est plus peuple que le citoyen; et tout Romain était soldat. D'ailleurs, la jeunesse de Rome, en se réservant

• multa Publii, non excalceatis, sed cothurnatis dicenda sunt! • *Senec. epist. 8.*

les atellanes, marquait assez qu'elle y était plus sensible qu'à la tragédie et à la bonne comédie. Ce peu d'empressement pour un spectacle régulier ne contribuait pas peu au mépris que les Romains avaient pour les comédiens de profession, sans les autres raisons que j'ai alléguées. On s'accoutume insensiblement à la considération pour les artistes dont on estime les arts. C'est par-là que les comédiens en France sont plus estimés à Paris que dans la province, et plus considérés encore à Paris par les personnes de condition que par le peuple, par la seule raison que les premiers ont plus de goût pour la comédie.

Ce qui s'opposa le plus aux progrès du vrai genre dramatique, fut l'art des pantomimes, qui, sans rien prononcer, se faisaient entendre par le seul moyen du geste et des mouvements du corps. Je n'entreprendrai point d'en fixer l'origine. Zosime, Suidas et plusieurs autres la rapportent au temps d'Auguste, peut-être par l'unique raison que les deux plus fameux pantomimes, Pylade et Bathylle, parurent sous le règne de ce prince, qui aimait particulièrement ce genre de spectacle. D'abord, un seul pantomime représentait plusieurs personnages dans une même pièce : mais il se forma bientôt des troupes complètes, qui exécutaient également toutes sortes de sujets tragiques

et comiques. Ce ne fut pas le peuple seul qui se passionna pour ce nouveau spectacle : Sénèque et Lucien parlent de leur goût pour les pantomimes ; Saint Augustin et Tertullien font l'éloge de leurs talents. La passion des Romains pour les pantomimes fit qu'il s'en forma des écoles , plus suivies que celles des orateurs, et fréquentées par les plus grands de Rome. Cette passion devint même si indécente, que dès le commencement du règne de Tibère le sénat fut obligé de rendre un décret pour défendre aux sénateurs de fréquenter les écoles des pantomimes, et aux chevaliers de leur faire cortège en public ¹. Ce décret prouve encore ce que j'ai avancé, que les professions qui sont chéries sont bientôt honorées, et que le préjugé ne tient pas contre le plaisir. En effet, les personnes sensées, quoique sensibles à ces jeux, se plaignaient que les écoles des philosophes étaient désertes, et que le nom de leur instituteur était oublié, pendant que la mémoire d'un célèbre pantomime subsistait avec éclat.

« Les écoles de Pylade et de Bathylle, dit Sénèque ², subsistent toujours, conduites par leurs

¹ « Ne domos pantomimorum Senator introiret, ne egredientes in publicum equites romani cingerent. » *Tacit. Annal.* l. 1.

² « At quanta cura laboratur, ne alicujus pantomimi nomen intereidat? stat per successores Pyladis et Bathylli domus; harum artium multi discipuli sunt, multique doctores: privatim urbe tota

« élèves, dont la succession n'a point été interrompue. Rome est pleine de professeurs qui enseignent cet art à une foule de disciples : ils trouvent partout des théâtres : les maris et les femmes se disputent à qui leur fera le plus d'honneurs. » On prétend que les femmes portaient encore les égards plus loin¹.

Ceux qui connaissent les grandes capitales concevront aisément l'espèce de frénésie qui régnait à Rome. Ils savent que le début d'une actrice, le succès d'un acteur forment des partis, dont la chaleur paraît ridicule à des hommes occupés : mais ces petits intérêts deviennent très-vifs, et sont les affaires importantes des personnes plongées dans l'oisiveté et dans l'abondance.

C'est ainsi que Rome, trop puissante pour être encore vertueuse, était divisée en une infinité de cabales au sujet des pantomimes, qui étaient distingués en plusieurs troupes, et par des livrées différentes : et les Romains prenaient part à toutes les jalousies réciproques de ces acteurs comme on le voit par la réponse de Pylade à Auguste, qui l'exhortait à vivre dans l'union avec Bathylle son

• sonat pulpitum ; mares inter se uxoresque contendunt uter det latus illis. » *Senec. quæst. lib. vii, cap. 32.*

¹ • Quibus viri animas, feminæ, aut illi etiam, corpora sua substernunt. » *Tertull. de spect.*

concurrent : « Ce qui peut arriver de mieux à « l'empereur, dit-il, c'est que le peuple s'occupe « de Bathylle et de Pylade. » En effet, le goût des plaisirs faisait perdre aux Romains cette idée de liberté si chère à leurs ancêtres.

Quelquefois l'animosité de ces cabales dégénérait en factions, qui devenaient dangereuses pour le gouvernement. Les empereurs, pour prévenir les désordres, étaient alors obligés de chasser les pantomimes, comme cela arriva sous Néron et sous plusieurs autres. Mais leur exil n'était jamais long : la politique qui les avait chassés les rappelait bientôt, pour plaire au peuple, ou pour faire diversion à des factions plus à craindre pour l'empire. Domitien, par exemple, les ayant chassés, Nerva son successeur les fit revenir ; et Trajan les chassa encore. Il arrivait même que le peuple, fatigué de ses propres désordres, demandait l'expulsion des pantomimes ; mais il demandait bientôt leur rappel avec plus d'ardeur. Ce qui achève de prouver à quel point leur nombre s'augmenta, et combien les Romains les croyaient nécessaires, est ce qu'on voit dans Ammien Marcelin ¹. Rome étant menacée de la famine, on prit la

¹ « Postremo ad id indignitatis est ventum ut, cum peregrini ob
• formidatam non ita dudum alimentorum inopiam pellerentur ab
• urbe præcipites, sectatoribus disciplinarum liberalium impendio

précaution d'en faire sortir tous les étrangers, ceux mêmes qui professaient les arts libéraux : mais on laissa tranquilles les gens de théâtre; et il resta dans la ville trois mille danseuses et autant d'hommes qui jouaient dans les chœurs, sans compter les comédiens. Les historiens assurent que ce nombre prodigieux augmenta encore dans la suite.

Il est aisé de concevoir que l'ardeur des Romains pour les jeux des pantomimes dut leur faire négliger la bonne comédie. En effet, on vit depuis le vrai genre dramatique décheoir insensiblement, et bientôt il fut presque absolument oublié : mais cela ne porta point de préjudice aux jeux du cirque, parce que les fêtes qui s'y donnaient étaient toujours du goût et dans le génie d'un peuple guerrier.

Ces spectacles, qui faisaient une des principales attentions du gouvernement, n'étaient pas simplement permis, comme ceux qui le sont aujourd'hui chez les différents peuples de l'Europe; ils se donnaient à Rome aux dépens du trésor public, sans compter que des particuliers y sacri-

• paucis sine respiratione ulla extrusis, tenerentur mimarum asseclæ
• veri, quæque id simularunt ad tempus; et tria millia saltatricum
• ne interpellata quidem, cum choris totidemque remanerent magis-
• tris. » *Amm. Marcell. hist. lib. XIV.*

faient souvent une partie de leurs richesses. Je ne parlerai pas ici de la construction des différents théâtres; cette matière a été traitée dans des ouvrages uniquement destinés à cet objet.

La passion des spectacles passa bientôt des Romains chez toutes les nations qui leur étaient soumises. La politique de Rome, qui voulait assujétir à ses lois et à ses mœurs les peuples vaincus, n'eut pas de peine à leur faire recevoir des jeux qui semblaient les consoler de leur servitude. Les spectacles que les Romains portèrent dans toutes les provinces furent sans doute ceux qui étaient le plus en usage à Rome, c'est-à-dire les jeux du cirque, ceux des pantomimes et les mimes. D'ailleurs, quand on supposerait, ce qui peut être vrai, qu'il y eût encore à Rome beaucoup de personnes d'un esprit cultivé qui eussent conservé le goût de la bonne comédie, il est certain qu'ils ne faisaient pas la multitude : ils pouvaient être dans le sénat et parmi ceux qui faisaient leur occupation des lettres; mais ils ne devaient guère se trouver au milieu de la soldatesque effrénée, qui faisait à la fois la force et le malheur de l'empire. Les troupes qui inondaient les provinces y faisaient représenter les jeux qui les charmaient le plus, et ce furent ceux-là qui s'y établirent. En effet, lorsque Salvien déclame contre les spec-

tacles¹, la peinture qu'il fait des imitations hon-
teuses, des discours et des postures obscènes,
marque assez quel était le goût des spectateurs,
et prouve que toutes les villes romaines avaient
leurs spectacles qui portaient le caractère de l'ido-
lâtrie, au sein du christianisme. Cette fureur de-
vint encore plus violente dans les provinces
qu'elle ne l'avait été à Rome.

En 439, les Carthaginois étant occupés à voir
représenter des jeux, leur ville fut prise par Gen-
séric, roi des Vandales; et cet événement fut si
subit, que les cris de ceux qu'on massacrait se
confondaient avec les applaudissements de ceux
qui étaient au cirque.

La ville de Trèves ayant été pillée trois fois, les
habitants qui avaient échappé à la fureur des
Francs demandaient aux empereurs le rétablisse-
ment des spectacles, comme le seul remède à leurs
maux.

Après avoir vu la naissance, les progrès et les
révolutions des jeux scéniques des Romains, il

¹ • Quis enim integro verecundiæ statu dicere queat illas rerum
• turpium imitationes, illas vocum ac verborum obscœnitates, illas
• motuum turpitudines, illas gestuum fœditates?... Christo ergo, ô
• amentia monstruosa, Christo circenses offerimus et mimos. • *Salv.
de Gubern. Dei. l. vi.*

Salvien était originaire de Trèves et fut prêtre de l'église de Mar-
seille: il florissait, selon M. Baluze, en 439. *Baluz. not. ad Salvian.*
p. 376.

nous reste à examiner quelle influence ces jeux peuvent avoir eue sur ceux qui ont paru en France.

La première idée qui se présente sur l'origine des usages d'une nation, est de penser qu'elle a dû les emprunter du peuple à qui elle a succédé, par la pente que les hommes ont à l'imitation, surtout lorsqu'ils reconnaissent quelque supériorité dans leurs prédécesseurs : et les Francs pensaient sur les arts à l'égard des Romains, comme ceux-ci avaient pensé à l'égard des Grecs. Cependant, quoique les Francs aient pu recevoir des Romains les jeux du cirque, ils ne tirèrent pas le moindre avantage des progrès que les Romains avaient faits dans le genre dramatique : l'origine de nos jeux scéniques a été pareille à celle de ces mêmes jeux chez les Romains.

Il n'y a pas toujours dans les arts la tradition qu'on suppose de peuple à peuple. Des nations, éloignées les unes des autres par une grande distance de lieux ou de temps, ont des arts et des usages communs. Les Chinois ont un théâtre¹, sans qu'on puisse les soupçonner d'en avoir pris l'idée des Européens, ou de la leur avoir communiquée : lors de la découverte de l'Amérique, on y

¹ *Acosta, Americ. 9. part. l. vi*, et toutes les relations modernes. Le R. P. du Halde a fait imprimer, dans son *Histoire de la Chine*, la traduction d'une de leurs pièces tragiques.

trouva des jeux scéniques ¹. Il ne faut pas croire que des nations absolument ignorées les unes des autres eussent toujours des mœurs et des arts différents : les mêmes besoins, les mêmes goûts, les mêmes caprices, font naître les mêmes idées et fournissent les mêmes moyens. L'imitation n'est souvent qu'un développement plus prompt de ce que les imitateurs mêmes auraient imaginé sans secours étrangers, mais qu'ils n'auraient perfectionné que dans un temps plus long. D'ailleurs, il faut qu'il y ait déjà quelque rapport entre un peuple qui cherche à imiter et celui qu'il prend pour modèle : les nations policées ne sont guère imitées que par celles qui ont déjà commencé à se polir; et il y a des arts, tels que le dramatique, qui exigent presque autant de goût pour être sentis que pour être cultivés.

Qu'un prince entreprit de porter les arts chez une nation barbare, il pourrait en peu d'années, en y appelant les meilleurs maîtres, y former un grand nombre d'élèves et d'écoles en tous genres. La géométrie, l'astronomie, enfin toutes les sciences exactes pourraient y fleurir bientôt : un petit nombre d'hommes livrés à ces études peut en répandre les fruits chez toute une nation : la

¹ *Garcilaso. hist. des Incas.* La Relation de Frézier nous apprend qu'il en subsiste encore quelques traces parmi les Péruviens.

nature se prête avec plus de facilité aux besoins qu'elle nous donne, qu'à ceux que nous nous formons nous-mêmes. Les arts de goût, quoique bien inférieurs en utilité à beaucoup d'autres connaissances, ne se perfectionnent chez un peuple qu'à proportion qu'il se polit lui-même : il faut que les juges de ces arts aient déjà l'esprit cultivé et exercé jusqu'à un certain point pour les sentir. Les Francs auraient été peu touchés d'une représentation de mœurs trop différentes des leurs ; ils n'auraient ni imité, ni senti une fable bien faite, un plan suivi, la vraisemblance et la liaison entre des faits particuliers, qui concourent à exposer, former et développer une action principale : en un mot, plus le poème dramatique aurait été parfait, plus il aurait été étranger pour eux. Il y avait près de deux siècles que le théâtre grec était porté à son dernier degré de perfection, avant que les Romains pensassent à l'imiter ; ils n'en connaissaient pas encore assez le prix.

Les Francs, loin d'avoir imité le poème dramatique, n'ont pas même été à portée de le connaître, puisqu'il est certain que les spectacles furent interrompus par les révolutions qui troublèrent l'occident, et qu'ils cessèrent enfin par l'extinction de l'empire.

Dès le commencement du cinquième siècle, un

esprit de conquête s'empara de l'Europe; mais on ignorait la science d'affermir une domination. Un torrent de barbares, après avoir ravagé un pays, disparaissait sous une autre inondation : tout céda au premier feu de l'audace, et il suffisait d'attaquer pour être sûr de la victoire.

Des peuples toujours les armes à la main ne devaient pas s'occuper de jeux qui ne conviennent qu'à une nation puissante et affermie. Salvien, qui avait été témoin de la fureur pour les spectacles, et des révolutions qui les firent cesser, dit expressément qu'il n'y eut plus de spectacles dans les villes romaines, depuis qu'elles furent réduites sous la puissance des Barbares¹.

Le cinquième canon du second concile d'Arles, en 452, ne détruit pas le témoignage de Salvien². Il paraît par ce canon qu'il y avait des jeux scéniques, puisqu'on y renouvelle l'excommunication lancée contre ceux qui montent sur le théâtre : mais il faut observer qu'en 452 Arles était encore sous la domination des Romains, et qu'elle y resta jusqu'en 466, qu'Évaric s'en rendit maître.

On ne peut pas douter que l'extinction de l'em-

¹ « Ex illo tempore in urbibus romanis hæc mala (spectacula) non sunt, ex quo in Barbarorum jure esse ceperunt. » *Salv. de gubern. Dei*. l. vi.

² « De theatricis et ipsos placuit, quamdiu agunt, a communione separari. » *Conc. Arlat.* 2, cau. 5.

pire d'occident, dans le cinquième siècle, n'ait fait cesser entièrement les spectacles dans les Gaules : ils cessèrent en Espagne dès 409 ou 410, par l'irruption des Barbares, et en Afrique l'an 439, par la prise de Carthage.

Il faut pourtant convenir que dans le sixième siècle deux de nos rois de la première race ont donné à leurs peuples les jeux du cirque, suivant l'usage des Romains.

Le premier exemple se trouve dans Procope, qui dit que les jeux du cirque furent représentés à Arles, vers l'an 546. Dès 536, Vitigès, roi des Ostrogoths, successeur de Théodat, avait cédé la Provence aux Français. Les empereurs prétendaient conserver leurs droits sur ce pays, et ils obligeaient le pape à ne point donner, sans leur consentement, le Pallium aux évêques de Provence : mais en 546 l'empereur Justinien, voulant engager les Français dans son parti contre Totila, roi des Ostrogoths, confirma la cession de la Provence, et en assura la possession libre et tranquille aux Français ; et *depuis ce temps*, dit Procope, *il y a des jeux du cirque à Arles*. Justinien consentit alors que les rois français présidassent, à Arles, aux jeux du cirque, comme faisaient les empereurs. En ce cas, le roi Childebert I, fils de Clovis, qui avait eu Arles dans son partage, ne

donna peut-être en 546 les jeux du cirque dans cette ville, que pour faire un acte d'autorité absolue et indépendante, en les faisant représenter en son nom.

Il est vrai que le roi Chilpéric I, en 577, fit construire des cirques à Paris et à Soissons, pour donner ces jeux aux peuples. Grégoire de Tours parle de ces jeux¹; et Robert Gaguin dit que ce fut après la mort de son fils Clovis, vers 581, que Chilpéric donna ces spectacles : de sorte qu'il est vraisemblable que les derniers jeux du cirque, selon l'usage des Romains, ont été donnés sous Chilpéric, vers 581, et non pas à Arles en 546, comme l'assure le P. le Brun.

Puisque les jeux des Romains cessèrent dans les Gaules avec leur empire, on ne peut pas supposer que ceux qui se sont dans la suite introduits parmi nous aient été empruntés des Romains. Je crois cependant qu'on pourrait en excepter ceux du cirque. Ces jeux, pour être célébrés, n'ont pas absolument besoin du calme de la paix : chez toutes les nations ils doivent leur naissance à un génie guerrier, et les tournois pourraient bien n'avoir point eu d'autre origine que le cirque : ce qui dé-

¹ « Apud Suessionas atque Parisiis circos ædificare præcepit, eosque populis spectaculum præbens. » *Greg. Tur. Hist. Franc.* lib. v, cap. 18, ad an. 577.

pend de la force et de l'adresse était fait pour être adopté par les Francs.

Les jeux du théâtre ont eu un sort bien différent. Ceux-ci, perfectionnés par l'art et le goût, ne pouvaient pas se soutenir chez une nation trop barbare encore pour en sentir les beautés, et qui n'entendait ni la langue latine, ni la romane-rustique, les seules qui fussent en usage dans les Gaules. C'est par cette raison que les jeux des premiers mimes qui parurent chez les Français consistaient en concerts, danses et gesticulations, qui sont de toutes les langues. Si l'on compare de tels commencements avec les premiers essais du théâtre romain, on verra que, sans supposer d'imitation, l'origine des arts est partout à peu près la même.

Le seul trait qui ait rapport à ces mimes est dans une lettre de Théodoric, roi des Ostrogoths, par laquelle ce prince, après avoir félicité Clovis sur la victoire qu'il venait de remporter près de Tolbiac, en 496, ajoute ¹ : « Nous vous avons en-
« voyé un joueur d'instruments, habile dans son
« art, qui, joignant l'expression du visage à l'har-

¹ « Citharædum etiam arte sua doctum pariter destinavimus expedire, qui ore manibusque, consonâ voce cantando, gloriam vestre potestatis oblectet. Quem ideo fore credimus gratum, quia ad vos eum iudicatis dirigendum. » *Cassiod.* l. II, ep. 41.

« monie de la voix et aux sons de l'instrument, peut
« vous amuser; et nous croyons qu'il vous sera
« d'autant plus agréable, que vous avez souhaité
« qu'il vous fût envoyé. » Ce joueur a beaucoup
de rapport avec les histrions dont parle Tite-Live,
qui chantaient, gesticulaient et s'accompagnaient
avec des instruments à corde.

Les histrions, mimes ou farceurs, étaient fort
répandus en France sous Charlemagne. Ce prince,
dans l'article XLIV du premier capitulaire d'Aix-la-
Chapelle, de l'année 789¹, parle des histrions
comme de gens notés d'infamie, auxquels il refuse
le droit de pouvoir accuser; et il adopte en cela le
96^e canon du concile d'Afrique.

Par l'article xv du troisième capitulaire de la
même année², il est défendu aux évêques, abbés
et abbesses d'avoir chez eux des joueurs, *jocula-*
tores, ce que nous avons rendu dans la suite en
français par le mot de *jongleur*.

Sous le même empereur, en 813, le 9^e canon
du concile de Châlons, le 17^e canon du second

¹ « Item in eodem (Concilio Africano) præcipitur ut viles personæ
• non habeant potestatem accusandi... omnes etiam infamiæ maculis
• aspersi, id est, histriones, ac turpitudinibus subjectæ personæ. »
Capit. Baluz. T. 1, col. 229.

² « Ut Episcopi, Abbates et Abbatissæ cupplas canum non ha-
• beant, nec falcones, nec accipitres, nec jocularores. » *Capitul.*
Baluz. T. 1, col. 244.

concile de Reims, le 8^e canon du troisième concile de Tours, condamnèrent les jeux des histrions, et défendirent aux évêques, abbés et prêtres d'y assister ¹. Ces mêmes défenses furent renouvelées par le concile de Paris, tenu en 829 sous Louis-le-Débonnaire.

Les histrions étaient admis dans les maisons les plus considérables, et se trouvaient même dans les festins publics, pour amuser le peuple. Agobard, archevêque de Lyon en 814, mort en 840, s'en plaint amèrement ²; et Thégan en parle dans sa Chronique.

Hérard, archevêque de Tours, tint en 858 un synode, dont le 108^e chapitre défend aux prêtres et à tous ecclésiastiques d'assister aux représentations des histrions ³. Malgré ces défenses, les

¹ « Histrionum, scurrarum, et turpium seu obscenorum jocorum insolentiam non solum ipsi respuant (sacerdotes); verum etiam fidelibus respuenda percauseant. » *Conc. Cabillon*, can. 9.

« Ut Episcopi et Abbates ante se joca turpia fieri non permittant. » *Conc. Rem.* 2, can. 17. Sacerdotibus non expedit secularibus et quibuslibet interesse jocis. » *Concil. Turon.* 3, can. 8.

² « Quanto majori malo suo... satiat præterea et inebriat histriones, mimos, turpissimosque et vanissimos joculatores, cum pauperes ecclesiæ fame discruciatu intereant. » *Agob. de Disp. eccl. rerum*, § 30, pag. 299, t. 1, *Edit. Baluz; Theg. de gestis Lud. Pii. du Chesne*, t. 11, p. 279.

³ « Ut Presbyteri et Clerici ante se joca turpia fieri non permittant. » *Concil. Gall. Tom. 111*, pag. 115.

évêques en avaient à leur service; les prêtres et les moines en faisaient eux-mêmes le métier ¹.

Tels furent les jeux qui régnèrent en France jusqu'à la fin du X^e siècle : mais vers l'an 1000, Robert, fils de Hugues Capet, ayant épousé Constance, fille de Guillaume, comte d'Arles et de Provence, selon quelques écrivains, comte de Toulouse, selon d'autres, cette princesse fut suivie de plusieurs gentilshommes, qui introduisirent la poésie en France.

Les histrions, très-différents des troubadours, voyant en quelle estime étaient les vers, voulurent en insérer dans leurs jeux, qui auparavant ne consistaient qu'en danses et en gesticulations au son des instruments. Ils cherchèrent à composer des sujets, à l'imitation des troubadours : et c'est ce qui a donné occasion au commissaire la Mare de confondre les uns et les autres sous le nom de troubadours ¹.

Si les jeux des histrions ne gagnèrent rien du côté des mœurs, et s'ils ne perdirent pas toute leur

¹ « Turpis verbi vel facti jocularorem esse vel jocum sæcularem diligere... ministris altaris Domini, nec non et monachis omnino contradicimus. *Baluz. Capitul. T. 1, Col. 1202.* On lit de même, Col. 1207, Clericos scurriles et verbis turpibus jocularis ab officio detrahendos. »

² *Traité de la Police, par le commissaire la Mare, T. 1, pag. 436, chap. 2, l. III, tit. 3.*

grossièreté, ils devinrent un peu plus ingénieux lorsqu'ils roulèrent sur une action composée.

Jean de Salisbury, évêque de Chartres en 1176, sous Louis VII, nous donne dans son livre des *vains amusements de la cour*, une idée des jeux qui étaient en vogue de son temps¹. Il dit que la douceur des instruments et l'harmonie des voix étaient jointes à la gaieté des chanteurs et à la grace des acteurs. Il nous donne aussi une énumération des différentes espèces de joueurs connus sous le nom général de *tota joculatorum scena*; et il ajoute qu'on les admettait dans les maisons les plus considérables.

Le P. le Brun conclut de ce passage que tous ces divertissements ne se faisaient que dans des maisons particulières; mais il pourrait se tromper: ce

¹ « Nostra ætas, prolapsa ad fabulas et quævis inania, non modo aures et cor prostituit vanitati, sed oculorum et aurium voluptate suam mulcet desidiam, luxuriam accendit, conquireus undique fomenta vitiorum. Nonne piger desidiam instruit et somnos provocat instrumentorum suavitate aut vocum modulis, hilaritate canentium aut fabulantium gratia... Admissa sunt ergo spectacula et infinita tyrocinia vanitatis, quibus qui omnino otiosi non possunt, perniciosius occupentur. Satius enim fuerit otiosi quam turpiter occupari. Hinc Mimi, Sallii vel Saliæres, Balatrones, Æmiliani, Gladiatores, Palæstritæ, Gignadii, Præstigiatores, Malefici quoque multi et tota Joculatorum scena procedit; quorum adeo error invaluit, ut à præclaris domibus non arceantur, etiam illi qui obscenis partibus corporis, oculis omnium eam ingerunt turpitudinem, quam erubescat videre vel cynicus. » *De Nugis Curialium*, lib. 1, cap. 8.

goût pour des jeux particuliers vient et fait souvent preuve d'un usage public. Il est vrai qu'on ne connaissait point alors de tragédies ni de comédies; mais on représentait des farces: et quoiqu'elles ne fussent pas faites sur les règles de l'art, et ne pussent mériter le nom de vraie comédie, elles tenaient un peu de ce dernier genre. Elles étaient enfantées par la gaieté, et soutenues par la licence, sans autres règles que celles d'amuser le peuple. Nous voyons par le même passage qu'il y avait autre chose que des sauts, des postures et même de simples dialogues: *nostra actas prolapsa ad fabulas*, dit Jean de Salisbury. *Fabula* signifie proprement la composition et l'arrangement des choses qui forment une action. Cette *fable* était, sans doute, très-imparfaite, sans goût et sans art; mais elle pouvait ressembler à ces farces appelées *satyres* ou *exodes* chez les Romains, et qui faisaient partie des atellanes. Les exhortations de l'évêque que nous venons de citer ne produisirent pas un grand effet: il prêchait, et les farceurs jouaient.

Vers ce même temps, des moines qui faisaient vendre leurs vins dans l'enceinte de leur monastère y laissaient entrer des jongleurs, des histrions et des femmes de mauvaise vie, dont ils retiraient une rétribution ¹.

¹ • De his quæ vidimus et audivimus testimonium perhibemus;

Sous le règne de saint Louis, les jongleurs étaient en assez grand nombre pour mériter un article particulier dans un tarif que ce prince fit faire pour régler les droits de péage à l'entrée de Paris.

Les jongleurs, qu'on nomma aussi *ménestrels* ou *ménestriers*, étaient rassemblés dans le même quartier, et donnèrent leur nom à l'église de saint Julien, dont Jacques Grure et Hugues le Lorrain, tous deux jongleurs ou ménestriers, furent les fondateurs en 1331.

La police avait inspection sur les jongleurs, dont elle était souvent obligée de réprimer la licence. Pour les mieux contenir, on leur donna un chef qu'on appelait le *prince des sauts*, parce que les sauts et la danse étaient leurs principaux exercices : on dit ensuite par corruption *prince des sots*; et de là, leurs farces furent nommées *soties* ou *sotises*.

Ces jeux, qui consistaient en sauts, tours d'adresse, chants, danses et récits dialogués, étaient les seuls en vogue, lorsqu'en 1398, sous le règne de Charles VI, quelques bourgeois s'avisèrent d'é-

• scilicet quod quidam monachi et maximè exempti, intra fines nostre legationis, occasione cujusdam libertatis, infra ambitum monasterii certis temporibus anni vendere faciunt vina sua, et pro modico questu introducunt vel introduci permittunt personas turpes, inhonestas, videlicet joculariores, histriones, talorum lusores et publicas meretrices; quod.... arctius prohibemus. » *Raym. Comitibus Tolos. et Legati Papæ statuta anno 1233. Voy. du Chesne, t. v, pag. 819.*

lever un théâtre dans le bourg de saint Maur, et d'y représenter par personnages la passion de J. C. Cette nouveauté eut un tel succès, que le roi permit à ces bourgeois, par lettres patentes du 4 décembre 1402, de transporter leur théâtre à Paris, et d'y jouer, exclusivement à tous autres, sous le titre de *confrères de la passion*.

Plusieurs représentations pareilles sous le nom de *mystères* inspirèrent l'émulation aux jongleurs et aux clercs du palais. Ceux-ci, connus sous le nom collectif de la *Bazoche*, n'ayant pas le droit de représenter des mystères, inventèrent un genre où tous les êtres moraux et abstraits étaient personnifiés. Ces allégories bizarres, ce mélange obscur du propre et du figuré, marquent la naissance de l'esprit, la faiblesse du talent et la confusion des idées. Les pièces des Bazochiens, intitulées *moralités*, avaient pour base la satire. D'un autre côté, les *enfants sans souci*, sujets du prince des sots, et qui, vraisemblablement, étaient ceux des jongleurs qui étaient chargés des récits dialogués, perfectionnèrent leurs farces. Les moralités des Bazochiens et les soties des jongleurs eurent la vogue, et le piquant de la satire l'emporta bientôt sur la dévotion. Les confrères de la passion se virent obligés de jouer des sujets profanes, toujours sous le nom de *mystères*, qui devint un terme

générique; de sorte qu'on disait également *le mystère de la passion*, *le mystère de sainte Catherine*, *le mystère d'Hercule*: et comme la simplicité s'altère sans que le goût se perfectionne, on entreprit d'égayer les mystères sacrés: il aurait fallu un siècle plus éclairé pour leur conserver leur dignité; et dans un siècle éclairé on ne les aurait pas choisis. On mêlait aux sujets les plus respectables les plaisanteries les plus licencieuses, et que l'intention seule empêchait d'être impies: car les auteurs ni les spectateurs ne faisaient pas une attention bien distincte à ce mélange monstrueux, et se persuadaient que la sainteté du sujet couvrait la licence des détails. D'ailleurs, ce qui nous paraîtrait aujourd'hui le comble du ridicule, ne faisait pas alors la même impression: chaque siècle a son caractère particulier. La valeur, la galanterie, l'ignorance et la dévotion étaient alors le fond du caractère national. Un chevalier prêt à combattre adressait sa prière à Dieu, son invocation à sa dame, et marchait à l'ennemi.

Je ne parlerai point ici des représentations muettes, où l'on n'employait que des décorations et des machines, et qui se faisaient au couronnement ou à l'entrée des rois et des reines. Telles étaient encore les représentations mêlées de musique et de jeux, qu'on donnait dans les banquets

royaux, et que par cette raison on nommait *entremets*.

Je finirai par une observation sur *la fête des fous* que dom Félibien confond avec la *sotise*. La fête des fous était bien différente; c'était un reste du paganisme, une imitation des saturnales, et qui durait depuis Noël jusqu'à l'Épiphanie. Les puérités qui sont encore en usage dans quelques églises le jour des Innocents sont des vestiges de la fête des fous, qui est assez détaillée dans la lettre circulaire du 12 mars 1444 adressée au clergé du royaume par la faculté de théologie. On la trouve à la suite des ouvrages de Pierre de Blois; et Sauval en donne un extrait¹ qui suffit pour faire connaître cette fête.

¹ Cette lettre porte que pendant l'office divin les prêtres et les clercs étaient vêtus, les uns comme des bonifons, les autres en habits de femme, ou masqués d'une façon monstrueuse. Non contents de chanter dans le chœur des chansons deshonnêtes, ils mangeaient et jouaient aux dés sur l'autel, à côté du prêtre qui célébrait la messe. Ils mettaient des ordures dans les encensoirs et couraient autour de l'église, sautant, riant, proférant des paroles sales, et faisant mille postures indécentes. Ils allaient ensuite par toute la ville se faire voir sur des chariots. Quelquefois ils éleisaient et sacraient un évêque ou un pape des fous, qui célébrait l'office, et revêtu d'habits pontificaux, donnait la bénédiction au peuple. Enfin telles folies leur plaisaient tant, et paraissaient à leurs yeux si bien pensées et si chrétiennes, qu'ils regardaient comme excommuniés ceux qui voulaient les défendre. *Sauv.* t. II, p. 624.



COURS
DE
LITTÉRATURE
ANCIENNE ET MODERNE.

PREMIÈRE PARTIE. — ANCIENS.

SUITE DU LIVRE PREMIER.

POÉSIE.

CHAPITRE V.

DE LA TRAGÉDIE ANCIENNE.

SECTION PREMIÈRE.

Idées générales sur le Théâtre des Anciens.

Rien n'est si commun en tout genre que les avis extrêmes, et c'est par cette raison que rien n'est si rare que la vérité; car elle est, comme la vertu, placée entre deux excès. On trouve encore bien des personnes instruites qui croient le théâtre grec fort supérieur au nôtre, et qui soutiennent qu'Eschyle, Sophocle et Euripide n'ont pas été surpassés, ni même égalés. Il y aura toujours



parmi les érudits une classe d'hommes qui n'admirent que les anciens, parce qu'ils chérissent exclusivement l'objet de leurs études, et qu'ils ne peuvent ni traduire ni commenter les modernes. D'un autre côté, des hommes de beaucoup d'esprit, mais qui ont peu étudié l'antiquité, ou qui ne peuvent s'accoutumer à des mœurs trop différentes des nôtres, regardent la tragédie grecque comme une déclamation dramatique, et n'y voient que l'enfance d'un art que nous avons porté à sa perfection. Je crois ces deux opinions également injustes. Brumoi, littérateur assez instruit, mais qui avait plus de connaissances que de goût, tout en condamnant ces deux avis extrêmes, ne se montre pas lui-même exempt de toute prévention; et, en avouant que nous avons perfectionné le théâtre, il justifie beaucoup de fautes des anciens, et veut trop souvent excuser, par la différence des temps, ce qui partout est mauvais en soi. Il proscriit les pièces d'invention, et croit trouver dans la nature de bonnes raisons pour qu'on ne puisse s'intéresser à ces sortes de pièces. *Zaïre*, *Alzire*, et plusieurs autres ouvrages d'un grand effet, l'ont suffisamment réfuté. Mais Brumoi s'entendait-il bien lui-même, lorsqu'en recherchant le principe et l'objet de la tragédie, il s'exprime ainsi? « La crainte et la pitié sont les passions les plus dangereuses, comme elles sont les plus communes; car si l'une, et par conséquent l'autre, à cause de leur liaison, glace éternellement les hommes, il n'y a plus lieu à la

« fermeté d'ame nécessaire pour supporter les mal-
« heurs inévitables de la vie, et pour survivre à
« leur impresssion trop souvent réitérée. La tra-
« gédie corrige la crainte par la crainte, et la pitié
« par la pitié; chose d'autant plus agréable, que
« le cœur humain aime ses sentiments et ses fai-
« blesses : il s' imagine donc qu'on veut le flatter,
« et il se trouve infailliblement guéri par le plaisir
« même qu'il a pris à se séduire. »

J'avoue que je n'ai jamais rien vu de tout cela dans la tragédie. Les paroles de Brumoi ne sont qu'un commentaire subtil et erroné du passage d'Aristote, où il est dit que *la tragédie, par la terreur et la pitié, sait corriger ces deux affections de l'ame*; ce qui signifie simplement que l'illusion dramatique, en nous les faisant ressentir, leur ôte ce qu'elles ont de pénible et d'amer. Cette explication est aussi claire que plausible. Mais ce qui peut excuser ceux qui ont adopté celle de Brumoi, c'est cette fatalité invincible qui, accablant les humains de malheurs inévitables, faisait le fond de la tragédie chez les Grecs, comme elle faisait la base de leur système religieux. D'après ce principe, le spectacle des malheurs de la condition humaine, étalé sur la scène, a pu paraître une leçon qui avertissait de s'armer de courage et de patience, et de repousser également, et la crainte qui glace l'ame, et cette faiblesse plaintive qui l'amollit. Mais, quoiqu'en effet toutes les pièces grecques puissent donner cette leçon, on ne voit point qu'Aristote en fasse nulle part l'objet prin-

cipal de la tragédie et le premier but de l'art dramatique. Les modernes se sont égarés en donnant une trop grande extension au passage du *maître*, et Brumoi en particulier s'efforce de prouver fort au long que, si Eschyle et Sophocle n'ont pas eu précisément cette idée, *ils ont dû concevoir quelque chose d'approchant, et qu'il est impossible que ces grands hommes aient travaillé sans dessein*; comme si ce n'était pas avoir un dessein que d'assembler ses compatriotes à un magnifique spectacle pour les amuser, les intéresser et les instruire, émouvoir leur cœur en flattant leurs oreilles, et obtenir des couronnes en donnant des plaisirs.

Que veut dire Brumoi quand il prétend que *la pitié est une passion dangereuse, qu'elle glace éternellement les hommes*? La plupart des vertus morales, celles surtout qui doivent être les plus précieuses à la société, parce qu'elles sont les plus nécessaires, tiennent au sentiment de la pitié. C'est ce même sentiment que la tragédie développe en nous très-heureusement, bien loin de nous en guérir; qui, loin de *glacer* le cœur, l'ouvre à toutes les impressions qui nous portent à aimer, à plaindre, à secourir nos semblables. Brumoi a commis la même faute que ceux qu'il accuse de ne pas assez distinguer la différence des tems, des nations et des mœurs. Il a oublié qu'il n'y avait plus aujourd'hui ni de dieux oppresseurs, ni d'oracles funestes, ni de crimes nécessaires ordonnés par le ciel; qu'ainsi la tragédie, bien loin de nous endurcir contre les infortunes d'autrui, nous attendrit sans

danger, porte dans notre ame toutes les émotions qui exercent et augmentent notre sensibilité, nous touche de compassion pour le malheur, nous soulève d'indignation contre le crime, nous transporte d'admiration pour la vertu, et grave en nous de grandes et utiles vérités avec le burin de la poésie. Voilà l'objet de l'art dramatique, art beaucoup plus étendu qu'il ne l'était du temps d'Aristote, et qu'il n'a pu lui-même concevoir tout entier, parce que le plus excellent esprit ne peut pas deviner en tout l'expérience des siècles et les pas du génie.

Un principe d'erreur qu'on retrouve dans presque tout ce qui a été écrit sur la tragédie, c'est de vouloir juger en tout sur les mêmes règles le théâtre des anciens et le nôtre, qui, se rapprochant par les premiers principes de l'art et par des beautés qui sont communes à l'un et à l'autre, s'éloignent par des différences essentielles dans les accessoires et les moyens. Nous portons au spectacle un esprit tout différent de celui qu'y portaient les Grecs; et ce qu'ils exigeaient de leurs auteurs dramatiques ne suffirait pas, à beaucoup près, pour faire réussir les nôtres. Une scène ou deux par acte, et des chœurs qui ne quittaient pas la scène et se mêlaient au dialogue dans les situations les plus intéressantes, voilà tout ce que l'on demandait au poète. Tous les sujets tirés de l'histoire des Grecs les attachaient sans peine, malgré leur extrême simplicité, sans qu'il fût besoin que l'action, graduée sans cesse par des alternatives de crainte et d'espérance, ne s'arrêtant et ne se

ralentissant jamais, offrit à tout moment un nouveau degré d'intérêt, un nouvel aliment à la curiosité, durant le cours de cinq actes, et ne la satisfit entièrement qu'à la fin du drame. Pourquoi? C'est que parmi nous le spectacle est pour une assemblée choisie; chez eux le spectacle était pour un peuple. Une tragédie chez les Grecs était une fête donnée par les magistrats dans certains temps de l'année aux dépens de la république, dont on y prodiguait les richesses. On rassemblait dans un amphithéâtre immense une foule innombrable de peuple, et l'on représentait devant lui des événements célèbres dont les héros étaient les siens, dont l'époque était présente à sa mémoire, et dont les détails étaient sus par cœur, même des enfants. Une architecture imposante, des décorations magnifiques, attachaient d'abord les yeux et auraient suffi pour faire un spectacle. La déclamation des acteurs, assujétie à un rythme régulier et au mouvement donné par l'orchestre, un chœur nombreux, dont les chants s'élevaient sur un mode plus hardi et plus musical, et devenaient plus retentissants par tous les moyens qui peuvent ajouter à la voix quand ils sont suggérés par la nécessité de se faire entendre au loin dans un espace couvert de simples toiles; l'accord soutenu entre la déclamation notée, les gestes mesurés et l'accompagnement, accord qui faisait un des plus grands plaisirs d'un peuple sensible à l'harmonie au-delà de ce que nous pouvons imaginer; enfin tout ce que nous savons, quoique très-imparfaite-

ment, des spectacles anciens; les masques faits pour enfler les voix, les vases d'airain disposés pour la multiplier; tout nous fait voir qu'ils accordaient aux sens infiniment plus que nous; que la nature, vue de plus loin sur le théâtre, était nécessairement agrandie; qu'exagérés dans leurs moyens et dans leurs procédés, ils s'occupaient plus de réunir plusieurs sortes de jouissances que de se rapprocher d'une vraisemblance exacte, et cherchaient plus à plaire aux yeux et aux oreilles qu'à faire illusion à l'esprit.

Que l'on réfléchisse maintenant sur toutes les différences qui se présentent entre ce système théâtral et le nôtre. Nous sommes renfermés dans des bornes locales très-étroites: et les objets d'illusion, vus de plus près, doivent être ménagés avec une ressemblance beaucoup plus rigoureuse. Nous parlons à une classe d'hommes choisis, dont le goût, exercé par l'habitude de juger tous les jours, est nécessairement plus sévère, et dont l'ame, accoutumée aux émotions, n'en est que plus difficile à émouvoir. Sans aucun objet qui puisse les distraire et flatter leurs sens, ils peuvent s'armer de toute la rigueur de leur raison, et sont encore plus disposés à juger qu'à sentir. Il n'y a là aucune distraction favorable au poète; lui seul est chargé de tout, et on ne lui fait grace de rien. Point de musique qui enchante l'oreille, point de chœur qui se charge de remplacer l'action par le chant. On ne lui permettrait pas de faire un acte avec une ode et un récit, comme il arrive si sou-

vent aux poètes grecs. Il faut qu'il aille toujours au fait, quoiqu'il n'en ait qu'un seul à traiter pendant cinq actes; qu'il soutienne la curiosité, quoiqu'il n'ait à l'occuper que d'un seul événement; que le drame fasse un pas à chaque scène, et tourmente sans cesse le spectateur, qui ne veut pas qu'on le laisse respirer un moment. A tant de difficultés que doit vaincre tout auteur dramatique qui veut être joué avec un succès durable, joignez la difficulté bien plus grande encore, et bien plus rarement vaincue, que doit surmonter l'homme de génie qui veut être lu par ses contemporains et par la postérité; la difficulté d'être poète dans une langue moins poétique que celle des Grecs, et dans un genre où il faut cacher la poésie aussi soigneusement qu'ils la montraient; et vous verrez que les Racine et les Voltaire sont des hommes encore plus rares que les Euripide et les Sophocle.

Les chœurs établis chez les Grecs permettaient à l'auteur dramatique de s'élever à la plus haute poésie, et c'était sur la lyre de Pindare que Melpomène alors faisait entendre ses plaintes. D'un autre côté, la nature de leur idiome permettait une foule d'expressions simples et naïves, qui, dans le nôtre, seraient basses et populaires. Le poète pouvait donc tour-à-tour être très-naturel sans craindre de paraître bas, et très-sublime sans craindre de paraître enflé. Ainsi ce double avantage, tiré du langage et des mœurs, l'éloignait aisément de deux écueils dont nous sommes toujours voisins.

Les modernes en général approfondissent davantage les sentiments et les passions, s'enfoncent plus avant dans une situation théâtrale, remuent le cœur plus puissamment, et savent mieux varier et multiplier les émotions. C'est un progrès que l'art a dû faire. Mais s'il a pu acquérir de l'énergie dans nos grands tragiques, ils n'ont pu surpasser les anciens pour la vérité; et dans cette partie les Grecs ne sauraient être trop étudiés ni trop admirés. De cette qualité qui les distingue, naît l'extrême difficulté de les bien traduire surtout en vers. La différence du langage en a mis une grande entre leur dialogue et le nôtre. Chez eux les détails de la vie commune et de la conversation familière n'étaient point exclus de la langue poétique; presque aucun mot n'était par lui-même bas et trivial, ce qui tenait en partie à la constitution républicaine, au grand rôle que jouait le peuple dans le gouvernement, et à son commerce continuel avec ses orateurs. Un mot n'était pas réputé populaire pour exprimer un usage journalier, et le terme le plus commun pouvait entrer dans le vers le plus pompeux et dans la figure la plus hardie. Parmi nous, au contraire, le poète ne jouit pas d'un tiers de l'idiome national : le reste lui est interdit comme indigne de lui. Il n'y a guère pour lui qu'un certain nombre de mots convenus; et le génie du style consiste à en varier les combinaisons, et à offrir sans cesse à l'esprit et à l'imagination des rapports nouveaux sans être bizarres, et ingénieux sans

être recherchés. Ce secret n'est connu que de trois ou quatre hommes dans un siècle : le reste est déclamateur en voulant être poète, ou plat en croyant être naturel. C'est qu'il est bien difficile de soutenir un langage de convention dont il n'existe aucun modèle dans la société, et d'introduire des personnages qui conversent en se défendant une grande partie des termes de la conversation. Il faut la plus grande justesse d'esprit et une singulière flexibilité d'élocution pour démêler et saisir ces nuances délicates qui forment ce qu'on appelle le bon goût. Le goût est nécessairement un maître despotique dans une langue qui fut barbare dans son origine, et qui n'a dû sa perfection qu'à la politesse d'un siècle raffiné, au lieu qu'on peut dire de la langue grecque que le génie a présidé à sa naissance, et que depuis il en resta toujours le maître.

SECTION II.

D'Eschyle.

Eschyle est le véritable fondateur du théâtre grec, car les tréteaux ambulants de Thespis ne méritaient pas ce nom. Eschyle était né dans l'Attique, d'une famille ancienne et illustre. Il se partagea de bonne heure entre la philosophie, la guerre et le théâtre. Il étudia les dogmes de Pythagore, se trouva à la journée de Salamine, fut blessé à celle de Marathon, et mit sur la scène, dans sa tragédie des *Perses*, ces triomphes de la

Grèce dont il avait été témoin. Son génie militaire éclatait dans ses ouvrages, et l'on appelait sa pièce des *Sept Chefs devant Thèbes*, l'*accouchement de Mars*. Sa dernière campagne fut celle de Platée, non moins glorieuse aux Grecs que les précédentes. Il se livra dès-lors tout entier au théâtre, et donna, sous l'archonte Ménon, quatre tragédies qui furent couronnées, *Phinée*, *Glaucus*, *les Perses* et *Promothée* : nous avons les deux dernières. Les traditions historiques varient sur le nombre de ses pièces. La nomenclature de Fabricius en compte près de cent. Euripide et Sophocle en composèrent encore davantage ; ce qui prouve ce que j'ai dit ci-dessus, que l'art du théâtre et celui de la poésie étaient beaucoup moins difficiles pour les Grecs que pour nous. Nos auteurs les plus féconds sont bien loin aujourd'hui de ce calcul arithmétique, qui n'est encore rien, il est vrai, si l'on remonte jusqu'à notre Hardy, qui avait fait six cents pièces. Mais Hardy est aussi loin d'égaliser Eschyle, qu'Eschyle lui-même est loin de Corneille.

Aristote et Quintilien l'ont regardé comme le véritable inventeur de la tragédie. Chœrile et Phrynicus, cités par Suidas, n'étaient que des chansonniers vagabonds, imitateurs de Thespis. C'est Eschyle, dit Aristote, qui a le premier introduit *deux acteurs sur la scène, ou l'on n'en voyait qu'un seul auparavant*. Qu'était-ce que des drames où il n'y avait qu'un personnage ? Quintilien s'explique plus nettement : *Eschyle est le premier*, dit-il, qui

ait fait des tragédies. Denis d'Halicarnasse parle de même. Aucun de ces auteurs n'attribue l'invention du poème tragique à Thespis. Horace est le seul qui ait voulu remonter jusqu'à lui, peut-être par une suite de cette disposition naturelle à chercher la plus petite origine à ce qu'il y a de plus grand.

Eschyle joignait au génie poétique un esprit inventeur dans tout ce qui regarde la mécanique et la décoration théâtrales. Il forma le célèbre Agatharque, qui écrivit un traité sur l'architecture scénique. Il imagina pour ses acteurs ces robes trainantes et majestueuses que les ministres des autels empruntèrent pour les cérémonies de la religion. Par ses soins, le théâtre orné de riches peintures représenta tous les objets conformément aux règles de l'optique et aux effets de la perspective. On y vit des temples, des sépulcres, des armées, des débarquements, des chars volants, des apparitions, des spectres. Il enseigna au chœur des danses figurées, et fut le créateur de la pantomime dramatique. Tous ces services rendus aux beaux-arts ne le garantirent pas de la persécution. Les prêtres lui firent un crime d'avoir mis sur la scène les mystères de la religion dans plusieurs de ses tragédies, et notamment dans ses *Euménides*, que nous avons encore, où Oreste est accusé par les furies, et défendu par Apollon et Minerve. La populace ameutée voulut le lapider. Il se réfugia près de l'autel de Bacchus. L'aréopage le sauva de la fureur de ses ennemis en se déclara-

rant son juge, et le renvoya absous en considération des blessures qu'il avait reçues à Marathon. Ainsi ses talents lui auraient coûté la vie, s'il n'en avait eu d'autres que ceux d'un poète. Ce ne fut pourtant pas le chagrin le plus sensible qu'il essuya. Le danger qu'il avait couru n'avait pu le dégoûter de la poésie. Il eut l'imprudence si commune de ne pas sentir que le génie a aussi sa vieillesse, et qu'il ne faut pas l'exposer au mépris. Les ossements de Thésée ayant été portés à Athènes par Cimon, ce fut pour la ville un sujet de fête et de jeux. Il y eut un concours ouvert pour les poètes tragiques. Eschyle ne voulut pas manquer une occasion si solennelle. Malheureusement il avait pour concurrent un de ces hommes rares dont les premiers pas sont des triomphes : c'était Sophocle à vingt-quatre ans. L'archonte s'aperçut qu'il y avait parmi le peuple des mouvements et des brigues qui faisaient craindre que l'esprit de parti n'influât sur le jugement public. Dans ce moment, Cimon et les autres généraux d'Athènes arrivaient sur le théâtre pour y faire des libations. L'archonte les pria de faire la fonction de juges. Sophocle l'emporta. Le vieux Eschyle en fut inconsolable. Il quitta sa patrie, et se retira auprès d'Hiéron, roi de Sicile, ami et protecteur des lettres, et qui avait à sa cour Épicharme, Simonide, Pindare. C'est en ce pays qu'il finit sa vie, écrasé, dit-on, par une tortue qu'un aigle laissa tomber sur sa tête chauve. Après sa mort, son fils Euphorion fit encore jouer à Athènes plusieurs pièces que

son père avait laissées. Elles furent couronnées ; mais l'auteur n'était plus.

Il ne nous en reste que sept de toute celles qu'il avait écrites : *Prométhée*, *les Sept Chefs devant Thèbes*, *les Perses*, *Agamemnon*, *les Coëphores*, *les Euménides* et *les Suppliantes*. Toutes se ressentent de l'enfance de l'art, et les beautés sont plus de l'épopée que de la tragédie. On y reconnaît un génie mâle et brut, nourri de la poésie d'Homère, dont il s'avouait l'imitateur. *Mes pièces*, disait-il, *ne sont que des reliefs des festins d'Homère*. Mais dans *les Coëphores* il y a des beautés vraiment dramatiques, et dans *les Sept Chefs* des morceaux d'une très-belle poésie. Je m'arrêterai principalement sur ces deux dernières, après avoir dit un mot de chacune des autres.

Le sujet de *Prométhée* est monstrueux. Vulcain, accompagné de la Force et de la Violence, ministres de Jupiter, fait attacher sur le mont Caucase, avec des chaînes de diamant, le dieu Prométhée, que le maître des dieux veut punir, on ne sait pourquoi, d'avoir dérobé le feu du ciel, et d'avoir enseigné aux hommes tous les arts. Les nymphes de l'Océan, l'Océan lui-même, et la malheureuse Io, poursuivie aussi par Jupiter, viennent tour-à-tour entendre les plaintes de Prométhée, que son malheur n'a point abattu, qui se vante même de savoir le seul moyen que Jupiter puisse employer pour n'être pas renversé un jour du trône des cieux, et jure que rien ne l'obligera de le révéler, à moins qu'on ne le délivre de ses

chaines. Mercure vient le sommer de dire ce secret, et lui déclare que, s'il s'obstine au silence, Jupiter va le foudroyer et le laisser en proie à un vautour qui lui déchirera les entrailles. L'inébranlable Prométhée garde le silence, et brave les menaces de celui qu'il nomme le tyran des dieux. L'arrêt s'exécute : la foudre tombe, disperse le rocher où Prométhée est enchaîné, et la pièce finit. Cela ne peut pas même s'appeler une tragédie.

Les Perses, dont le sujet est plus rapproché de la nature, n'offrent rien de plus régulier ; mais on sent combien cet ouvrage devait plaire aux Athéniens. C'est la défaite des Perses à Salamine, qui occupe cinq actes en récits, en descriptions, en présages, en songes, en lamentations : nulle trace encore d'action ni d'intrigue. La scène est à Suze. Des vieillards, qui forment le chœur, attendent avec inquiétude des nouvelles de l'expédition de Xerxès. Atossa, mère de ce prince, vient leur raconter un songe qui l'épouvante. Arrive un soldat échappé de l'armée, qui raconte le désastre des Perses. Atossa évoque l'ombre de Darius, et, contre l'ordinaire des ombres, qui ne reviennent que pour révéler aux vivants quelque grand secret, celle-ci ne paraît que pour entendre de la bouche d'Atossa ce qu'elle-même vient d'apprendre de la défaite de Xerxès. Au cinquième acte, Xerxès lui-même paraît seul avec un carquois vide, qui est, dit-il, tout ce qui lui reste de cette prodigieuse armée qu'il avait amenée contre les Grecs. Il s'est sauvé avec bien de la peine. Il pleure, il gémit, et

ne fait autre chose que de recommander à sa mère et aux vieillards de pleurer et de gémir. Toute la pièce d'ailleurs est remplie, comme on peut se l'imaginer, des louanges du peuple d'Athènes : il est invincible, il est favorisé du ciel, il est le soutien de la Grèce. Tout cela était vrai alors ; mais le poète met ces louanges dans la bouche même des ennemis vaincus, et l'on sent combien elles en deviennent plus flatteuses. Il leur montre, pendant cinq actes, les Perses dans la terreur, dans l'humiliation, dans les larmes, dans l'admiration pour leurs vainqueurs. Avec un tel sujet, traité devant des républicains enivrés de leur gloire, et qui n'avaient pas encore appris à être difficiles, on pouvait être couronné sans avoir fait une scène tragique, et c'est ce qui arriva. Mais après la défaite entière des Athéniens en Sicile, la destruction de toutes leurs forces, et la perte de cet ascendant qu'ils avaient dans la Grèce, si quelque poète eût fait une tragédie pour leur prouver qu'ils étaient le premier peuple du monde, je doute qu'ils l'eussent couronné, car les Athéniens se connaissaient en louanges.

Agamemnon est une pièce froidement atroce. On est un peu étonné qu'un homme de lettres qui connaissait les anciens, Lefranc de Pompignan, à qui nous devons une traduction élégante d'Eschyle, porte l'enthousiasme de traducteur jusqu'à dire que ce poète a *perfectionné l'art qu'il avait inventé*, et se récrie entr'autres choses sur la beauté du caractère de Clytemnestre. « *Agamem-*

« *non*, dit-il, a le défaut de plusieurs de nos pièces « modernes. Ses premiers actes ne sont qu'une « longue exposition ; l'action ne commence qu'au « quatrième. » C'est un peu tard, et je ne connais point de pièce sur notre théâtre à qui l'on ait pardonné une pareille faute. Il ajoute : « Le cinquième « acte est du plus grand intérêt. Les personnages « de Clytemnestre et de Cassandre n'y laissent rien « à désirer. » Il est vrai que les prophéties de Cassandre sont belles ; mais des prophéties sont un beau détail, et ne sont point un caractère. Quant à celui de Clytemnestre, il me semble qu'on n'y peut rien tolérer : elle est d'une atrocité qui révolte. Un grand crime n'est théâtral qu'avec une grande passion ou de grands remords. Si Clytemnestre était forcenée de jalousie comme Hermione, ou d'ambition comme Cléopâtre, je pourrais concevoir son crime ; mais elle n'est ni amoureuse, ni jalouse, ni ambitieuse. Seulement elle veut tuer son mari, et le tue. Voilà la pièce. Elle se contente de dire qu'Agamemnon a mérité la mort en faisant immoler sa fille : elle le répète trois ou quatre fois. Du reste, il ne sort pas de cette âme, que l'idée d'un semblable forfait devait au moins troubler, un seul mot de passion, un cri de fureur, un accent de violence. Il n'y a point d'exemple d'une scélératesse si tranquille, et par conséquent si froide. Elle attend son époux pour l'égorger sans être combattue un moment, et quand elle l'a assassiné, elle sort de son palais pour s'en vanter devant tout le peuple avec une insolence aussi calme

qu'inconcevable. Il faut l'entendre elle-même pour juger où en était encore cet art que Pompignan veut qu'Eschyle ait *perfectionné*.

« Quand il faut se venger d'un ennemi qui doit nous
« être cher, ne faut-il pas lui tendre un piège qu'il ne
« puisse éviter ? Je méditais depuis long-temps cette
« vengeance légitime : l'occasion s'est présentée ;
« je l'ai saisie avec ardeur. Agamemnon ne vit plus :
« je l'avouerai sans crainte. Tout était si bien dis-
« posé qu'il ne pouvait ni fuir ni se défendre. Il
« s'est trouvé pris dans un superbe voile comme
« dans des liens indissolubles. Je l'ai frappé deux
« fois, et deux fois il a gémì sous mes coups. Il
« tombe à mes pieds, je le frappe encore, et ce
« dernier coup l'envoie chez Pluton. Il expire : son
« sang rejaillit sur moi ; rosée qui m'a paru plus
« douce que les eaux du ciel ne le sont pour les
« productions de la terre. J'annonce sans effroi ce
« que j'ai fait : il m'est égal que vous m'approu-
« viez ou me blâmiez. Voilà le corps d'Agamemnon,
« le corps de mon époux. Je n'ai rien commis que
« de juste ; je l'ai poignardé : c'est tout ce que j'a-
« vais à vous dire. » (*Traduction de Lefranc de*
Pompignan.)

Je ne doute pas qu'en cet endroit Brumoy ne répondit comme il fait si souvent : *Les Athéniens étaient un peuple éclairé : comment croire qu'ils aient applaudi une sottise ?* Et il conclut qu'il y a quelque raison que nous ne savons pas, et qui justifie ce qui nous paraît sans excuse. Avec cette méthode, il n'y a rien qu'on ne fit trouver bon.

Mais, sans aller plus loin, les Anglais sont assurément un peuple très-éclairé, et tous les jours ils applaudissent ce que nous ne supporterions pas. On en trouverait fort bien les raisons ; mais la logique de Brumoy dispense d'en chercher : ce qui est beaucoup plus court. Ici, par exemple, ne peut-on pas dire que, si cette pièce fut honorée d'un prix, c'est que le théâtre était encore à moitié barbare et bien loin de la perfection où Sophocle le porta dans la suite ? Et qui ne sait qu'à cette époque, ce qui n'est qu'atroce et noir paraît énergique et grand ? Malheureusement, lorsque la corruption et la décadence succèdent aux modèles et naissent de la satiété, l'on retombe, à l'autre bout du cercle, dans le même abus par où l'on avait commencé, et de nos jours ce comimentaire trouverait aisément son application.

Au cinquième acte des *Coéphores*, qui ne sont autre chose que le sujet connu parmi nous sous les noms d'Électre et d'Oreste, ce dernier tue sa mère aussi froidement qu'elle a tué son époux.

Les *Euménides* sont la troisième pièce que la famille des Atrides ait fournie à Eschyle. Il en a suivi exactement l'histoire dans ses trois tragédies : celle d'*Agamemnon*, où ce prince est assassiné par sa femme ; celle des *Coéphores*, où il est vengé par son fils ; celle des *Euménides*, où Oreste est en proie aux Furies. Cette dernière est au moins aussi étrangère à nos mœurs que *Prométhée*. L'ouverture du théâtre représente les Euménides endormies à côté d'Oreste dans le temple de Del-

phes : c'est Apollon , protecteur de ce malheureux prince , qui est venu à bout de les assoupir , et qui lui conseille de profiter de l'occasion et de s'échapper , comme si les Furies devaient être bien embarrassées à leur réveil pour le retrouver ; et puis expliquez la mythologie ! Quoi qu'il en soit , Oreste trouve le conseil fort bon , et il prend la fuite. Survient l'ombre de Clytemnestre , qui trouve fort mauvais que les Furies sommeillent ; et en effet , l'on serait tenté de croire que ces filles de la Nuit ne devraient jamais sommeiller , tant qu'il y a des coupables à tourmenter. Mais c'est aussi un dieu qui les a endormies , et leur sommeil est bien dur , car il se passe beaucoup de temps avant que Clytemnestre parvienne à les réveiller. Cette scène est curieuse. En voici une petite partie fidèlement traduite par Pompignan , mais pour cette fois condamnée par lui-même :

« Écoutez mes plaintes , ô divinités infernales !
« écoutez Clytemnestre qui se montre à vous pen-
« dant votre sommeil ! » (*Ici les Euménides ron-
fient.*)

CLYTEMNESTRE.

« Vous me répondez par un vain bruit , et votre
« proie s'éloigne. Vous pouvez dormir en effet ; les
« suppliants ne vous importunent guère. » (*Les
Euménides ronfient.*)

« Quel profond sommeil ! Mes douleurs ne vous
« touchent pas. Cependant le meurtrier de sa mère ,
« Oreste , s'enfuit ! » (*Les Euménides ronfient.*)

« Vous dormez encore ! rien ne peut vous éveil-

« ler ! Ah ! noires Furies ! vous ne savez faire que
« du mal. » (*Les Euménides ronflent.*)

« La Fatigue et le Sommeil se sont unis ensem-
« ble pour assoupir ces monstres cruels. » (*Les
Euménides ronflent, et une d'elles s'écrie, en ré-
vant : Arrête ! arrête ! arrête !*)

Un moment après elles s'éveillent enfin, et se reprochent leur négligence. Apollon veut les chasser de son temple : elles le querellent sur la protection qu'il accorde à un parricide. « Jeune dieu, « lui disent-elles, tu as trompé de vieilles déesses. » Cependant Oreste s'est enfui de Delphes à Athènes, et le poète y transporte la scène au troisième acte. Ce n'est pas là, comme on voit, la règle des unités. Dispute d'Oreste avec les Furies dans le temple de Minerve : mais ce n'est pas l'Oreste que nous connaissons, car il leur parle de sang-froid et avec beaucoup de bon sens. Il ne paraît pas que ces furies lui fassent grand mal, ni même grande peur. Il implore la protection de Minerve, qui descend au bruit, et veut savoir de quoi il s'agit. Les Euménides accusent ; Oreste se défend. Minerve s'abstient de juger une cause *qui est*, dit-elle, *au-dessus des mortels* ; mais elle déclare qu'elle va remettre ce jugement à un tribunal composé des hommes les plus justes et les plus éclairés d'Athènes. Il y a ici un magnifique éloge de ce tribunal, qui n'est autre chose que l'Aréopage, dont le poète attribue l'établissement à Minerve, et relève la majesté jusqu'à le faire juge des dieux et des hommes, puisque Apollon plaide

devant lui pour Oreste contre les Euménides. C'est pourtant pour cette pièce que l'on voulut lapider Eschyle : il paraît que ce peuple d'Athènes était fort difficile à manier. Conclusion : Apollon déclare que « l'enfant est l'ouvrage du père , et « non pas de la mère , qui n'en est que la dépositaire ; que Minerve elle-même est née de Jupiter « seul , ce qui prouve qu'on peut se passer de « mère ; » et autres raisons de la même force , qui persuadent pourtant la moitié de l'Aréopage ; car , lorsqu'on va aux voix , les suffrages pour et contre se trouvent égaux , et dans ce cas la loi absout. Voilà Oreste hors d'affaire , et le poète aussi : mais il faut convenir que voilà une étrange pièce.

Le sujet des *Suppliantes* est aussi simple que celui des *Euménides* est extraordinaire ; mais il n'y a pas plus d'action dans l'une de ces deux pièces que dans l'autre. Ces suppliantes sont les quarante fille de Danaüs , qui ont quitté l'Égypte pour ne pas épouser les fils d'Égyptus : elles viennent avec leur père supplier Pélasgus , roi d'Argos , de leur donner l'hospitalité. Trois actes se passent à savoir s'il les recevra ou non. Au quatrième , il y consent. Au cinquième , un envoyé d'Égyptus vient les réclamer : le roi d'Argos les refuse , et elles demeurent chez lui. Se douterait-on qu'il y eût là une tragédie ?

Le sujet des *Sept Chefs* en pouvait fournir plus d'une : c'est celui de *la Thébaine* , qu'on a tourné de tant de manières sans en faire jamais rien de bon. « A proprement parler , dit Pompignan , il n'y

« a point d'acteurs dans cette tragédie. Étéocle ne
« se montre que pour écouter des récits, gronder
« des femmes, et expliquer des devises; Ismène et
« Antigone n'arrivent sur la scène qu'après le
« combat et la mort des deux frères : mais il y a
« dans ce poème deux personnages invisibles qui
« le remplissent depuis le commencement jusqu'à
« la fin, la Terreur et la Pitié. » *Très-invisibles* en
effet, car j'avoue qu'il m'est impossible de les y
voir. Mais cette pièce offre du moins de grandes
beautés de détail. Les chœurs, une des parties les
plus brillantes d'Eschyle, y sont d'une poésie ad-
mirable. Quant au siège de Thèbes, ce pouvait
être un grand événement pour les Grecs; mais
pour nous un siège ne peut nous intéresser qu'au-
tant que les assiégeants et les assiégés sont res-
pectivement dans des situations critiques et atta-
chantes. Quand il ne s'agit d'autre chose que de
savoir si la ville sera prise ou non, et qui régnera
d'Étéocle ou de Polynice, dont l'un ne paraît
même pas, et dont l'autre ferait aussi bien de ne
pas paraître, il n'y a ni terreur ni pitié. Parmi
ces longs récits, ces longues descriptions, quelques
morceaux choisis peuvent donner une idée du
style de l'auteur, et en même temps d'un genre
de beautés qui n'entrerait pas aisément dans une
de nos tragédies. Souffririons-nous que l'énumé-
ration des sept chefs qui assiègent Thèbes, et la
description de leur armure, occupât un acte en-
tier? C'est pourtant ce que fait Eschyle; et cet
acte est le troisième de la pièce, ce qui pour nous

est encore bien plus extraordinaire. Voici la marche de cet acte. Un officier thébain rend compte à Étéocle des dispositions de l'armée des assiégeants. Il y a une attaque préparée à chaque porte, et à chacune commande un des chefs alliés de Polynice. Quand l'officier a fait la description d'un de ces chefs, le chœur implore le secours des dieux, Étéocle nomme le Thébain qui sera chargé de repousser l'attaque, et ce détail, qui recommence sept fois, remplit un acte : nous souffririons à peine qu'il remplit une scène.

Le terrible Tydée, au bord de l'Isménus,
Menace en frémissant la porte de Prétus.
Le fleuve vainement s'oppose à son passage,
Vainement le devin, que trouble un noir présage,
Veut arrêter ses pas en attestant les dieux;
Le guerrier, tel qu'on voit un serpent furieux
Dont les feux du midi, sur un brûlant rivage,
Embrasent les poisons et réveillent la rage,
Le guerrier du devin accuse la frayeur;
Il méprise un augure, il insulte à la peur.
Il agite, en parlant, trois aigrettes flottantes,
De son casque d'airain parures menaçantes:
Frappe et fait retentir son vaste bouclier,
Industrieux ouvrage, où brille sur l'acier
Cet astre, œil de la Nuit, qui décrit sa carrière
Dans des cieux étoilés que remplit sa lumière.
Ainsi marche au combat ce guerrier orgueilleux:
Une lance à la main et le feu dans les yeux,
Il appelle à grands cris la guerre et le carnage;
Semblable au fier coursier qui, bouillant de courage,
Eutend bruire de Mars les affreux instruments,
Et répond à ce bruit par des hennissements, etc.

On croit lire *l'Iliade*, et l'épopée n'a pas un

antre ton. Étéocle oppose à Tydée Mélanippe fils d'Astacus. L'officier continue son récit :

A la porte d'Électre, aux assauts destinée,
S'élève comme un roc l'énorme Capanée :
Et que puissent les cieux, prompts à vous exaucer,
Détourner les malheurs qu'il vous ose annoncer !
Nul mortel ne saurait égaler sa stature.
Audacieux géant, qu'agrandit son armure,
Il jure que nos tours tomberont sous son bras,
Que les dieux conjurés ne nous sauveraient pas.
D'une voix sacrilège, il défie, il blasphème
L'Olympe, le Destin, et Jupiter lui-même.
Il ose se vanter qu'en vain ce dieu jaloux
Armerait contre lui son foudroyant courroux.
Pour lui, tout ce fracas qui fait trembler la terre
N'est rien que du midi la vapeur passagère.
Pour jeter plus d'effroi, son bouclier d'airain
Présente un homme nu, la torche dans la main,
Et ces sinistres mots : *J'embraserai la ville.*
Contre un tel ennemi vous sera-t-il facile
De trouver un guerrier prêt à se mesurer ?
Qui l'osera combattre ?

On voit que l'usage des devises guerrières a précédé de beaucoup la chevalerie moderne. Étéocle se propose d'envoyer Poliphonte à la rencontre de Capanée, et le Thébain reprend son discours.

Aux remparts de Minerve Hipponédon s'avance,
Portant d'un bras nerveux un bouclier immense.
Je l'ai vu, j'ai frémi : la main de l'artisan
A gravé sur le fer un monstrueux Titan.
Typhée, en rugissant, de sa bouche enflammée
Vomit de longs torrents d'une noire fumée.
Des serpents à l'entour, formant un cercle affreux,
De leurs corps repliés entrelacent les nœuds.

Le cri de ce guerrier inspire l'épouvante;
Il a la voix, la marche et l'œil d'une bacchante, etc.

Mais plus loin, vers le nord, au tombeau d'Amphion,
Respirant le ravage et la destruction,
Le jeune Parthénopée, impatient, s'élance.
Non moins présomptueux, il jure sur sa lance,
Seule divinité qu'atteste sa fureur,
Que malgré tous les dieux son bras sera vainqueur.
Brillant fils d'une nymphe, et né sur les montagnes,
Il quitta l'Arcadie et ses belles campagnes,
Lorsqu'un premier duvet, fleur de la puberté,
Ornait à peine encor sa naissante beauté.
Mais né d'un sang divin, il n'est pas moins farouche;
L'orgueil est dans ses yeux, l'insulte est dans sa bouche,
Et son armure même, outrageant nos remparts,
Nous retrace le monstre, horreur de nos regards,
Le Sphinx, de nos malheurs cette impure origine, etc.

C'est bien là le style de l'épopée. Voici celui de l'ode. Le chœur est formé d'une troupe de jeunes filles thébaines : épouvantées des horreurs de la guerre et du sort qui les menace, si Thèbes tombe au pouvoir du vainqueur, elles adressent leur prière aux dieux.

Du plus mortel effroi nos sens sont pénétrés.
De combien d'ennemis ces murs sont entourés !
Telle du haut des airs la colombe timide
Voit d'un vol effrayant fondre l'autour rapide;
L'infortunée, hélas ! tremble pour ses petits,
Et d'une aile impuissante elle couvre leurs nids.

Qu'allons-nous devenir ? Les héros des batailles
Ont fait voler leurs traits autour de nos murailles.
Dieux, protégez les murs que Cadmus a bâtis !
S'il faut qu'à l'étranger ils soient assujétis,
Si vous abandonnez cette ville si chère,

Des sources de Dircé l'eau pure et salubre,
Dircé, fleuve sacré, pour vous si plein d'appas,
Le plus beau que Neptune épanche en ces climats,
Pourrez-vous habiter dans un plus doux asile?
O dieux ! qui d'Agénor gardez l'auguste ville,
A nos fiers ennemis renvoyez la terreur ;
Brisez entre leurs mains les traits de leur fureur,
Et, sauveurs des Thébains, garants de notre gloire,
Recevez dans nos murs l'encens de la victoire.

Pourriez-vous voir, ô dieux ! ces remparts renommés,
Par les flambeaux de Mars en cendre consumés,
Et les filles de Thèbe, à servir destinées,
Aux pieds de leurs vainqueurs par les cheveux trainées ;
Nos citoyens captifs, amenés dans Argos,
Marchant le front baissé, comme de vils troupeaux ?
Quel désordre ! quel bruit ! ô ville malheureuse !
Tu pleures tes enfants, ta solitude affreuse.
Hélas ! qu'il est cruel pour de jeunes beautés,
A qui l'Hymen gardait de chastes voluptés,
De quitter le séjour de leur paisible enfance,
D'assouvir des soldats la brutale insolence !
La mort est préférable à cet amas d'horreurs
Qu'à des murs pris d'assaut réservent les vainqueurs.

La victoire inhumaine est le signal du crime.
L'un emporte sa proie ou traîne sa victime ;
Une torche à la main l'autre embrase les toits.
L'impitoyable Mars ne connaît plus de lois :
Il marche, ivre de sang, à la lueur des flammes,
Au bruit des fers, aux cris des enfans et des femmes ;
Sa fureur y répond par des rugissemens ;
Il foule sous les pieds les plus saints monumens.
Près de lui la rapine, au milieu du carnage,
Dispute des débris, combat pour le partage :
Les présents de Cérès, ravés et dispersés,
Sont aux pieds des soldats au hasard entassés ;
Et, debout devant eux, des captives tremblantes
Font ruisseler le vin dans les coupes sanglantes.
Le sort leur donne un maître : il faut, quel changement !

Devenir de son lit le servile ornement,
Il faut même oublier que jadis une mère
Ne les éleva pas pour ce vil ministère, etc.

Au quatrième acte, on apporte sur le théâtre les corps sanglants d'Étéocle et de Polynice, tués l'un par l'autre, et il y a ici une scène dont l'exécution est belle et pathétique, mais qui pour nous conviendrait mieux à l'opéra qu'à la tragédie. Un chœur de Thébains, et ensuite les sœurs des deux princes, Ismène et Antigone, déplorent tour-à-tour les crimes, les fureurs et la mort des deux frères, dont les cadavres sont sous leurs yeux. C'est une espèce d'ode en dialogue, un duo de plaintes et de regrets, en très-beaux vers, et d'une forme très-favorable à la musique, dont les développements seraient ici fort bien placés; mais tout ce qui arrête et suspend l'action est dans une tragédie un défaut réel, et c'est l'inconvénient de cette scène qui est trop prolongée, et où la même idée est répétée trop souvent, quoique sous des formes toujours poétiques. Au reste, l'auteur n'avait nulle raison pour l'abrégier, car la pièce est à peu près finie. Le cinquième acte ne contenait rien autre chose que la défense de donner la sépulture à Polynice, qui est mort en combattant contre sa patrie. Il ne me reste donc, pour terminer l'extrait de cette pièce, qu'à donner une traduction de la scène dont je viens de parler.

PREMIER CHŒUR.

O frères insensés ! ô princes déplorables !
Sourds aux conseils de l'amitié,

Vous avez assouvi vos haines implacables,
Et vous voilà tous deux un objet de pitié.

SECOND CHŒUR.

Ils ont de leur famille achevé la ruine ;
Ils n'ont point démenti leur fatale origine.

PREMIER CHŒUR.

Malheureux ! le fer seul a pu vous accorder ;
Le fer, de vos débats, seul a pu décider.
L'Euménide attachée à toute votre race
Était auprès d'OEdipe ; elle entendait ses cris
Quand il a maudit ses deux fils :
Elle vient d'accomplir sa sauglante menace.

SECOND CHŒUR.

Le fer est descendu jusqu'au fond de leur cœur :
Voyez les profondes blessures.

PREMIER CHŒUR.

Le sang inondait leurs armures,
Et leur bouche mourante exhalait leurs fureurs.

SECOND CHŒUR.

Tous deux, en immolant un frère ,
Ils poussaient des cris forcenés.

PREMIER CHŒUR.

Tous deux en combattant semblaient environnés
Des malédictions d'un père.

SECOND CHŒUR.

Le deuil noireit nos tours, et nos murs ont gémi.
Ils sont tombés, nos rois, hélas ! et Thèbes pleure :
Le trône armait le bras de ce couple ennemi ;
La terre ouvre à tous deux leur dernière demeure

PREMIER CHŒUR.

D'autres hériteront de ce trône odieux
Qu'a long-temps disputé leur rage.
Le fer, de leur querelle arbitre impérieux,
Leur a fait un égal partage.

SECOND CHŒUR.

Tous deux n'auront de leur pays
Que la place où leurs corps seront ensevelis.

PREMIER CHŒUR.

Ah ! malheureuse entre les mères ,

La mère, épouse de son fils ,
 Qui mit au jour, hélas ! ces deux fils sanguinaires ,
 Pour être à jamais ennemis !

SECOND CHOEUR.

Fiers rivaux que n'a pu réunir la nature ,
 Ce sang qui fut puisé dans une source impure ,
 Ce sang répandu par vos coups ,
 Se mêle en s'écoulant , se confond malgré vous.

PREMIER CHOEUR.

De la terre exécrable ouvrage ,
 Ce métal exterminateur ,
 Le fer, présent fait à la rage ,
 Mars, impitoyable vengeur ,
 Ont ainsi partagé le funeste héritage
 Qu'Œdipe à ses enfants laissa dans sa fureur.

SECOND CHOEUR.

De la grandeur ils ont senti l'ivresse ,
 Ils ont brigué le pouvoir, les trésors :
 Dans le sein de la terre ils trouvent leur richesse ,
 Et leur royaume est chez les morts.

PREMIER CHOEUR.

L'Euménide, au sein des ténèbres ,
 Au moment où le glaive a terminé leurs jours ,
 Pousa des eris aigus au sommet de vos tours ,
 Et lamenta des chants funèbres.

SECOND CHOEUR.

Aux portes de la ville, au pied de nos remparts ,
 Até, menaçante, inflexible
 Vint asseoir son trophée horrible ,
 Et sur les combattants attacha ses regards.
 Elle vit leur trépas, comme elle vit leurs crimes ,
 Et resta satisfaite auprès de ses victimes.

ISMÈNE.

Polynice !

ANTIGONE.

Étéocle !

ISMÈNE.

O vœux toujours trompés !

ANTIGONE.

Tous deux frappent et sont frappés.

ISMÈNE.

Le sang contre le sang!

ANTIGONE.

Le frère contre un frère!

ISMÈNE.

Ah! je succombe à ma misère.

ANTIGONE.

D'interminables pleurs mes yeux seront trempés.

ISMÈNE.

Le malheur nous unit autant que la nature.

ANTIGONE.

Ciel! où sera leur sépulture?

ISMÈNE.

Où donc recevrez-vous, rivaux infortunés,
Les suprêmes honneurs qui vous sont destinés?

ANTIGONE.

En quel endroit de cette terre?

ISMÈNE.

Au tombeau de nos rois.

ANTIGONE.

A côté de leur père, etc.

Nous voici enfin arrivés au seul ouvrage d'Eschyle, du moins de ceux qui nous restent, où l'on trouve des beautés vraiment tragiques, vraiment théâtrales : c'est la pièce intitulée les *Coéphores*, mot qui signifie *porteurs de libations*, parce que le chœur est composé de femmes esclaves qui portent des vases et des présents funéraires. Ce n'est pas la seule fois que le chœur a donné son nom aux tragédies des Grecs. Les *Phéniciennes* d'Euripide, dont le sujet est précisément la Thébaine, sont appelées ainsi, parce que le chœur est composé de femmes de Phénicie, et les *Trachiniennes*

de Sophocle, dont le sujet est la mort d'Hercule, tirent aussi leur nom de femmes de Trachine, ville de Thessalie, où se passe la scène. Celle des *Coëphores* est dans Argos. Le sujet est la vengeance qu'Électre et Oreste veulent tirer du meurtre d'Agamemnon, assassiné par leur mère Clytemnestre. Ce sujet, traité tant de fois parmi les modernes, n'a pas excité moins d'émulation chez les anciens. Il a été un objet de concurrence entre Eschyle, Euripide et Sophocle. On n'avait pas alors cette ridicule et révoltante injustice de croire que ce fût un crime de s'exercer sur un sujet déjà manié par un autre auteur. Cette noble rivalité ne passait pas pour une basse jalousie; et les Grecs, occupés de leurs plaisirs, ne calomniaient pas si maladroitement ceux qui leur en préparaient de nouveaux. Le vaste champ des arts est ouvert à tout le monde : nulle partie n'en appartient exclusivement à celui qui le premier y a porté la main; et les traces mêmes du génie, toutes respectables qu'elles sont, ne rendent point sacrilège celui qui s'avance sur la même route.

Les Coëphores sont encore une pièce très-imparfaite : mais le sujet en est dramatique; on commence à voir quelque idée d'une action théâtrale. Eschyle est même le premier qui ait imaginé d'introduire Oreste apportant la fausse nouvelle de sa propre mort; invention heureuse et qui a été suivie. Mais d'ailleurs il y a peu d'art dans la pièce. La reconnaissance du frère et de la sœur n'est nullement ménagée : au moment où Électre voit

des cheveux sur le tombeau d'Agamemnon, elle songe à son frère et fait des vœux pour son retour. Oreste, qui est caché dans le voisinage, se montre aussitôt, et dit : *Je suis celui que vous désirez ; je suis Oreste*. Égisthe et Clytemnestre ne paraissent qu'un moment et pour être égorgés. Nul développement dans les caractères, nulle suspension dans les événements. Électre et Oreste ne sont jamais en danger ; et leur danger devait être la plus grande source d'intérêt. Mais enfin le style et le dialogue sont du ton de la tragédie, et la scène qui ouvre le second acte est d'un ordre supérieur. C'était pour la première fois que Melpomène prenait un ton si élevé. On aime à voir ces premiers efforts d'un art naissant ; et ce doit être une chose digne d'attention qu'une scène d'Eschyle que le grand Racine admirait comme un des plus beaux monuments de la tragédie antique. Elle est d'abord d'un appareil très-imposant, et ce n'est pas la seule fois qu'Eschyle a pu servir de modèle dans cette partie de l'art qui consiste à donner à la représentation une pompe qui fait partie du sujet et ajoute à la situation. Électre s'avance portant des libations et des offrandes, et suivie d'un chœur de femmes esclaves qui portent aussi des vases et des présents : c'est Clytemnestre qui a chargé Électre de ces dons funèbres, destinés à honorer le tombeau d'Agamemnon et à fléchir, s'il se peut, son ombre irritée. Pour entrer dans l'esprit de cette scène, il faut bien se souvenir du pouvoir que les anciens attachaient aux imprécations religieuses et à la

vengeance des mânes. Si Électre balance, comme on va le voir, à implorer l'ombre d'Agamemnon et à mandire ses assassins, c'est qu'elle est bien sûre que sa prière ne sera pas vaine, qu'elle sera entendue des dieux infernaux et qu'ils se chargeront de l'exaucer. Demander la mort des coupables, c'est demander la mort de sa mère : elle tremble, elle hésite, et le chœur la rassure et l'encourage. Parmi nous, elle balancerait moins à prononcer des malédictions dont l'effet ne nous paraîtrait pas devoir être si prompt et si infaillible, et qui d'ailleurs semblent être le cri naturel des opprimés et la consolation de l'impuissance. C'est par une suite de cette même croyance, qui n'est pas la nôtre, que Clytemnestre elle-même s'efforce d'apaiser, autant qu'il est possible, l'ombre de son époux massacré, et n'ose se présenter devant sa tombe qu'elle profanerait par sa présence. Elle envoie sa fille, qui est innocente et qui doit être chère à son père; et sa fille saisit ce même instant pour faire d'un sacrifice expiatoire une invocation de vengeance et de haine adressée aux divinités infernales et dont l'effet doit tomber sur Clytemnestre. Cette idée est grande et sublime, et le moment où Électre se résout à lancer enfin ces fatales imprécations devait faire frémir les spectateurs.

ÉLECTRE, aux femmes qui la suivent.

Vous, qu'en mon infortune il m'est permis de voir,
Esclaves qui m'aidez dans ce triste devoir,
Quels vœux puis-je former sur le tombeau d'un père ?
En épanchant les eaux du vase funéraire,

Dirai-je : « Agamemnon, c'est ton épouse en pleurs
 « Qui t'offre, par mes mains, les dons de ses douleurs.
 « Aux mânes d'un époux elle offre cet hommage ! »
 Non, je ne l'ose pas. Hélas ! et quel langage,
 Quelle prière encore et quels souhaits pieux
 Convienient à sa fille en ces funèbres lieux ?
 Parlez, qu'en ce moment vos avis m'encouragent.
 Ah ! sur les meurtriers dont les présents l'outragent,
 Si ma voix, appelant sa vengeance et ses coups,
 De ses mânes trahis attestait le courroux !
 Si mon cœur en croyait ce transport qui l'anime....
 Enfin, puisque je viens pour expier un crime,
 Dois-je jeter au loin ces vases odieux,
 Et fuir avec horreur en détournant les yeux ?
 J'implore vos conseils ; je m'y soumetts sans peine :
 Vous partagez ici mes malheurs et ma chaine.
 Ne craignez rien ; songez que , sous les lois du sort,
 L'esclave et le tyran sont égaux dans la mort :
 Ne dissimulez point, et bannissez la crainte.

LE CHŒUR.

Nous sommes sans effroi, nous parlerons sans feinte.

ÉLECTRE.

J'en jure le tombeau du plus grand des mortels,
 Plus auguste pour moi, plus saint que les autels,
 Ah ! si vous révérez la cendre de mon père,
 Vous pouvez tout sur moi ; sa fille vous est chère.
 Parlez.

LE CHŒUR.

En arrosant ce marbre inanimé,
 Invoquez ce héros pour ceux qui l'ont aimé.

ÉLECTRE.

Et qui dois-je nommer ?

LE CHŒUR.

Les ennemis d'Égisthe.

ÉLECTRE.

Moi ?

LE CHŒUR.

Vous.

ÉLECTRE.

Moi seule, hélas!

LE CHOEUR.

Cet abandon si triste

Vous fait-il oublier qu'il est encor?... Mais non :

C'est à vous seule, Électre, à prononcer ce nom.

ÉLECTRE.

Quel est donc votre espoir? et qui voulez-vous dire?

LE CHOEUR.

Oreste est loin de vous, mais Oreste respire.

ÉLECTRE.

Quel jour luit dans mon cœur!

LE CHOEUR.

Ce cœur infortuné

Ne doit rien voir ici qu'un père assassiné.

Contre ses assassins....

ÉLECTRE.

Faut-il que je vous croie?

LE CHOEUR.

Demandez à grands cris que le ciel vous envoie....

ÉLECTRE.

Des juges? des vengeurs?

LE CHOEUR.

Un dieu pour vous armé,

Ou bien quelque mortel par les dieux animé,

Qui.... (gardez d'écouter des sentiments timides)

Qui verse sans pitié le sang des parricides.

ÉLECTRE.

Est-ce à moi, juste ciel! à moi qu'il est permis

De souhaiter la mort à de tels ennemis?

LE CHOEUR.

Tout est permis sans doute à qui poursuit le crime,

A qui s'en voit encor l'esclave et la victime.

ÉLECTRE.

Eh bien donc, ô Mercure, ô dieu des sombres bords!

Dont le sceptre tranquille est redouté des morts,

Va présenter mes vœux à ces dieux inflexibles

Dont mon père aujourd'hui subit les lois terribles;

A la terre, par qui tout naît et se détruit,
Qui rappelle en son sein tout ce qu'elle a produit.
O mon père ! reçois cette liqueur sacrée.

(Elle répand des libations.)

Je t'appelle, ô grande ombre en mon cœur adorée !
Jette un œil de pitié sur tes tristes enfants ;
Fais que dans ton palais ils rentrent triomphants !
Maintenant poursuivis, trahis par une mère,
Ils ne peuvent trouver d'asile sur la terre.
Ou a souillé ton lit, et ton épouse, ô ciel !
Y reçoit dans ses bras ton assassin cruel.
Oreste est fugitif, et moi je suis esclave ;
Et ce lâche oppresseur, Égisthe qui nous brave,
Qui s'assied sur ton trône, et rit de nos soupirs,
Livrant aux voluptés ses coupables loisirs,
Riche de tes trésors, tranquille sur sa proie,
Dévore insolemment les dépouilles de Troie.
Mon père, entends ma voix : fais qu'Électre à jamais
Éloigne de son cœur l'exemple des forfaits,
Des destins ennemis supporte les injures,
Et conserve des maux innocentes et pures.
Tels sont mes vœux pour moi, pour ton malheureux fils.
Exauce d'autres vœux contre tes ennemis :
Parais, élève-toi de ta tombe insultée ;
Parais, qu'à ton aspect leur âme épouvantée
Ressente cet effroi, précurseur du trépas ;
Lance sur eux ces traits que l'on n'évite pas,
Que prépare et conduit Némésis indignée ;
Viens, donne-leur la mort comme ils te l'ont donnée.

(aux suivantes.)

Et vous faites entendre autour de ce cercueil
Les chants de la tristesse et les hymnes du deuil.

LE CHOEUR.

Pleurons, pleurons sur notre maître,
Sur notre maître malheureux.
Pleurons sur ses enfants : ah ! ses enfants, peut-être,
Ont un sort encor plus affreux.
La source de nos pleurs ne peut être tarie :
Que son ombre en soit attendrie.
Mélons, mélons nos pleurs à ces libations

Qu'Électre vient répandre
 Sur cette auguste cendre,
 Près de qui le Destin veut que nous gémissions.
 O grand Agamemnon ! du séjour des ténèbres,
 Entends nos cris funèbres !
 Le malheur trop long-temps s'est reposé sur nous :
 Que sur nos ennemis désormais il s'arrête.

ÉLECTRE.

Je dévoue aux enfers, à la mort, à tes coups
 Leur criminelle tête.

LE CHŒUR.

Qui sera ton vengeur ? qui nous sauvera tous ?
 O Mars ! de sang insatiable !
 O Mars ! c'est à toi de frapper.
 Descends, prends dans tes mains ce glaive inévitable,
 Qui vient moissonner le coupable
 Au moment qu'il croit échapper.

On peut résumer qu'Eschyle a inventé la scène, le dialogue et l'appareil théâtral ; qu'il a le premier traité une action ; qu'il a été grand poète dans ses chœurs ; qu'il s'est élevé dans quelques scènes au ton de la vraie tragédie ; qu'enfin il a eu la gloire d'ouvrir la route où Sophocle et Euripide ont été bien plus loin que lui.

SECTION III.

De Sophocle.

Il ne vous reste des nombreux ouvrages qui remplirent sa longue carrière que sept tragédies : *les Trachiniennes, Ajax furieux, Antigone, Œdipe roi, Œdipe à Colonne, Électre, et Philoctète.*

Tout le monde sait que Sophocle a fait de belles tragédies : l'on ignore communément qu'il com-

manda les armées et fut élevé à la dignité d'archonte, la première de la république d'Athènes. On a souvent rappelé ce procès intenté par l'ingratitude et gagné par le génie; cette odieuse accusation des enfants de Sophocle, qui, las d'attendre son héritage et impatients de sa longue vieillesse, demandèrent son interdiction à l'Aréopage, sous prétexte que sa tête était affaiblie. Le vieillard, pour toute défense, demanda aux juges la permission de leur lire la dernière pièce qu'il venait d'achever. C'était son *OEdipe à Colonne*, ouvrage qui devait confondre doublement ses accusateurs, puisqu'il y représente un père dénoncé par des fils ingrats : il semblait qu'un sentiment secret lui eût dicté sa propre histoire. Il fut reconduit jusque chez lui avec des acclamations; et, plus indulgent qu'OEdipe, il pardonna à ses enfants. Il avait près de cent ans, et avait composé cent vingt tragédies lorsqu'il fut couronné devant toute la Grèce aux jeux olympiques. Il mourut dans les transports de sa joie et dans le sein de la gloire. Il n'a manqué au Sophocle de nos jours, pour être aussi heureux que l'ancien, que de mourir comme lui au milieu de son triomphe.

Je commencerai par ceux de ses ouvrages qui nous sont le moins familiers, parce qu'ils n'ont pas encore été transportés sur notre théâtre; je finirai par ceux qu'on y a pour ainsi dire naturalisés, et sur sept, il y en a quatre, les deux *OEdipes*, *Électre* et *Philoctète*.

Le sujet des *Trachiniennes* est la mort d'Her-

cule, causée par la jalousie de Déjanire et la fatale robe de Nessus. Les alarmes et les inquiétudes de cette femme, qui attend son époux absent depuis plus d'un an, un chœur de jeunes filles et son fils Hyllus, qui la rassurent et la consolent, forment l'exposition de la pièce. Déjanire est d'autant plus inquiète, qu'un oracle a prédit qu'Hercule périrait dans l'expédition d'OEchalie pour laquelle il est parti, ou que, désormais rendu à lui-même, il jouirait, après tant de travaux, d'un destin doux et tranquille : oracle à double sens, comme tant d'autres ; car ce repos ne veut dire ici que la mort qui attend Hercule au retour, et le bûcher d'où il s'élèvera dans l'Olympe. Déjanire aime dans Hercule un héros, un libérateur et un époux. Elle se plaint que la gloire l'enlève trop souvent à sa tendresse. « Vous serez épouses
« quelque jour, dit-elle à ces jeunes filles qui
« l'entourent, et vous saurez alors tout ce qu'on
« peut souffrir dans la situation où je suis. » C'est un endroit que Racine paraît avoir imité dans *Andromaque*, quand cette princesse dit à Hermione :

Vous saurez quelque jour,
Madame, pour un fils jusqu'où va notre amour, etc.

Un envoyé vient annoncer à la reine qu'il a rencontré Lycas, l'ami d'Hercule, qui précède son maître ; que ce héros revient triomphant, et lui envoie les déponilles des ennemis et les captives qu'il a ramenées. En effet, Lycas paraît un moment après, suivi de toutes ces femmes prison-

nières, qui se rangent au fond du théâtre. On distingue à leur tête la jeune Iole, remarquable par sa beauté. Déjanire, à cette vue, éprouve un mouvement douloureux, qu'elle attribue à la pitié que lui inspire le sort de ces infortunées ; mais le spectateur démêle déjà les premières impressions de la jalousie. La reine s'occupe particulièrement de cette jeune captive ; elle est touchée de sa beauté, de sa douleur modeste et noble. Elle l'interroge plusieurs fois. Iole baisse les yeux et garde le silence. La reine interroge Lycas, qui ne lui donne aucune lumière. Elle le fait entrer avec toutes les prisonnières dans l'intérieur du palais. Un homme survient, et s'offre à lui révéler un secret important : elle lui ordonne de parler. Il lui apprend que Lycas la trompe ; que Lycas a lui-même avoué, en arrivant, les nouvelles faiblesses d'Hercule ; que ce héros, épris des charmes d'Iole, n'a fait la guerre à Euryte, roi d'OEchalie, que pour ravir sa fille, et qu'Iole, bien loin d'être traitée en captive, va régner en souveraine sur la Thessalie et sur Déjanire elle-même. « Malheureuse (s'écrie-t-elle) ! quel serpent ai-je reçu dans mon sein ! » Lycas reparait pour prendre ses ordres, et près d'aller rejoindre Hercule qui s'est arrêté au promontoire de Cénée pour faire un sacrifice à Jupiter, Déjanire irritée lui reproche sa perfidie. Elle sait tout, et veut tout savoir : c'est le cri de la jalousie. Elle s'emporte, elle menace. Lycas persiste à nier qu'il sache rien de ce qu'elle demande. Alors elle feint de s'apaiser par

degrés, elle n'est indignée que de ce qu'on veut lui en imposer; car d'ailleurs elle est accoutumée à pardonner aux infidélités de son époux. Enfin elle fait si bien que Lycas ne croit plus devoir lui cacher ce qu'après tout, dit-il, son maître ne cache pas lui-même. Toute cette scène est parfaitement conduite, et l'on voit déjà un art inconnu à Eschyle. C'est alors que Déjanire, occupée tout entière des moyens d'écarter sa rivale et de regagner le cœur de son époux, se ressouvient que le sang de Nessus est un philtre qui, si elle en croit ce que lui a dit le centaure mourant, rallume l'amour près de s'éteindre. Elle teint de ce sang une robe qu'elle envoie à son mari, et qu'elle remet à Lycas. Ce n'est pourtant pas sans inquiétude et sans effroi qu'elle se résout à employer ce charme inconnu dont elle n'a pas encore fait l'épreuve, car son caractère n'a rien d'odieux, et elle n'a pas une pensée coupable : elle n'est que jalouse et crédule. A peine Lycas est-il parti, qu'elle confie au cœur ses alarmes, ses remords, ses funestes pressentiments. Elle se rappelle que les flèches qui ont percé Nessus étaient infectées des poisons mortels de l'hydre de Lerne. Elle se livre au désespoir, et jure que, s'il faut que son mari soit victime de son imprudence, elle ne lui survivra pas un moment. Ses craintes ne tardent pas à être confirmées. Son fils Hyllus, qui était allé au-devant de son père, l'a vu revêtir la robe empoisonnée, et en a vu les horribles effets. Cette description, digne du pinceau de Sophocle,

remplit le quatrième acte. Ces sortes de morceaux plaisaient infiniment aux Grecs, et occupaient chez eux beaucoup plus de place que nous ne leur en permettons aujourd'hui. Hyllus accable sa mère de reproches. Elle sort sans répondre un seul mot, et l'on apprend, un moment après, qu'elle s'est donné la mort, et que son fils lui-même, instruit de l'erreur qui l'avait rendue criminelle, a embrassé sa mère mourante, et l'a baignée de ses larmes. On apporte sur le théâtre le malheureux Hercule, que l'excès de ses maux a endormi un moment. Il se réveille bientôt, et le spectacle prolongé de ses douleurs est une sorte de situation passive qui réussirait moins parmi nous que chez les Grecs, surtout dans un cinquième acte : nous voulons aller plus rapidement au but. Au reste, on peut s'attendre que Sophocle ne met dans sa bouche que des plaintes éloquentes et dignes d'Hercule. Cicéron les a traduites en vers latins, et Racine le fils en vers français.

Plus barbare pour moi qu'Eurysthée et Junon,
O fille d'Œnéus ! quelle est ta trahison !
Et quels sont les tourments dont tu me rends la proie,
Par le fatal présent que ta fureur m'envoie !
Tu m'as enveloppé de ce voile mortel,
Ce voile que pénètre un poison si cruel,
Voile affreux qu'ont tissu Mégère et Tisiphone.
Tout mon sang enflammé dans mes veines bouillonne :
Je succombe, je meurs brûlé d'un feu caché,
Qu'allume en moi ce voile à mon corps attaché.
Ainsi ce que n'ont pu, dans l'horreur de la guerre,
Centaures ni géants, fiers enfans de la terre,

Ce que tout l'univers n'osa jamais tenter,
 Une femme le tente, et l'ose exécuter.
 Mon fils, soutiens ton nom ; ton amour pour ton père
 Doit effacer en toi tout amour pour ta mère.
 Va chercher, va saisir celle qui m'a trahi,
 Traîne-la jusqu'à moi, va, cours et m'obéis.
 Cours venger.... Mais hélas ! que fais-je, misérable !
 Je pleure, et jusqu'ici, d'un front inébranlable,
 De tant d'affreux revers j'ai soutenu l'horreur.
 Mon fils, de ce poison vois quelle est la fureur !
 Ose approcher ; et vous, accourez tous ensemble,
 Peuples, que dans ces lieux mon malheur vous rassemble !
 Contemplez en moi seul tous les tourments divers.
 Ah ! précipite-moi dans le foud des enfers,
 Termine par ta foudre et ma vie et ma honte,
 Grand Dieu ! témoin des maux dont l'excès me surmonte.
 Qu'est devenu ce corps que j'ai reçu de toi ?
 Mes membres t'offrent-ils quelque reste de moi ?
 Non, cette main si faible et presque inanimée
 N'est plus la main fatale au lion de Némée.
 Est-ce donc là ce bras de Cerbère vainqueur,
 Ce bras dont le Centaure éprouva la vigueur,
 Ce bras qui fit tomber le monstre d'Érimanthe,
 L'Hydre contre mes coups sans cesse renaissante,
 Et l'affreux surveillant de ce fruit renommé ;
 Ce bras qu'aucun mortel n'a jamais désarmé, etc. ?

Dans les principes du théâtre grec, cette tragédie est fort bien conduite. Pour nous, le sujet aurait quelques inconvénients et demanderait à être traité différemment. La Déjanire de Sophocle est très-dramatique : son Hercule ne l'est pas. Nous ne voudrions pas qu'un héros ne parût sur la scène que pour y mourir, que sa maîtresse ne fit qu'un personnage muet, et qu'en mourant il la résignât à son fils, comme fait Hercule dans Sophocle. Mithridate en fait autant pour Monime ; mais il sait

qu'elle aime Xipharès, et leurs amours ont fait le nœud de la pièce : ceux d'Iole et d'Hercule ne sont qu'en récit. Nous verrons tout-à-l'heure un autre exemple encore plus frappant, qui nous prouvera que l'amour n'entraîne point dans le système théâtral des Grecs. Ce sujet de la mort d'Hercule a été traité plusieurs fois parmi nous, soit en tragédie, soit en opéra, et toujours sans aucun succès. Le rôle d'Hercule est très-difficile à faire : ces sortes de personnages, dont la grandeur est plus qu'humaine, ne sont guère faits pour notre système tragique. Je crois pourtant qu'avec un véritable talent pour la scène, on pourrait tirer parti de ce sujet. Les rôles de Déjanire, d'Iole, du jeune Hylus, sont susceptibles d'intérêt, surtout si la rivalité des deux femmes était traitée avec art, et que la jeune Iole, insensible à l'amour d'Hercule, en eût pour son fils. Il est pourtant vrai de dire que ces sortes d'intrigues amoureuses sont un peu épuisées, et que ces sujets anciens ne peuvent se rajeunir aujourd'hui que par la magie des couleurs poétiques.

Le sujet d'*Ajax furieux* est d'abord le désespoir de ce héros, dont la raison est aliénée par Minerve, après qu'Ulysse a remporté sur lui les armes d'Achille ; ensuite sa mort et ses funérailles. Il n'y a pas autre chose, et il n'en faut pas plus pour faire une tragédie grecque. Ne nous hâtons pas de condamner, et ne perdons pas de vue leurs mœurs et leur religion ; songeons que nous sommes pour un moment à Athènes. Quand le cin-

quième acte d'*Oreste*, que Voltaire avait trop fidèlement imité du grec, fut mal reçu par le public de Paris, *C'est pourtant Sophocle*, disait l'auteur à madame de Graffigny. Elle lui répondit en parodiant un vers des *Femmes savantes* :

Excusez-nous, monsieur, nous ne sommes pas Grecs.

Elle avait raison. Quand on fait des tragédies en France, il faut les faire pour des Français ; et Voltaire le sentit, car il fit un autre cinquième acte. Mais ce qu'on disait à Voltaire, on ne doit pas le dire à Sophocle : on ne peut pas lui reprocher d'avoir écrit pour sa nation. Ce qui est faux et monstrueux est condamnable partout ; mais ce qui n'a d'autre défaut que d'être appuyé sur ces idées conventionnelles qui varient d'un peuple à l'autre, ne peut pas être reproché à l'auteur. Voyons l'*Ajax* d'après ce principe, et, si nous n'y trouvons pas une tragédie française, nous y trouverons du moins de quoi admirer le poète grec.

La première chose à remarquer, comme n'étant pas dans nos usages, c'est l'intervention d'une divinité. Minerve est un des personnages de la pièce ; elle ouvre la scène avec Ulysse près du pavillon d'Ajax. Ce guerrier a fait, pendant la nuit, un massacre horrible de troupeaux et de ceux qui les gardaient. La déesse protectrice des Grecs dit à Ulysse que, pour les sauver de la fureur d'Ajax, elle lui a ôté la raison, au point qu'il a assouvi sur de vils animaux et d'innocents bergers la rage qu'il croyait exercer sur les Atrides et sur Ulysse.

Elle veut rendre celui-ci le témoin invisible de l'état de démence où elle a réduit son malheureux rival. Elle appelle Ajax, qui sort de sa tente, et se vante d'avoir tué le fils d'Atrée et les autres rois. Quant à celui d'Ithaque, il le tient renfermé, dit-il, pour le faire périr dans un long supplice. Il rentre, et Minerve, s'adressant à Ulysse, lui dit :

Eh bien ! des immortels vous voyez la puissance.
Voilà ce grand Ajax, la terreur des guerriers !
L'oubli de sa raison a flétri ses lauriers :
Les dieux l'ont égaré, sa gloire est éclipsee.

ULYSSE.

Je le vois et le plains : loin de moi la pensée
D'insulter au malheur même d'un ennemi !
Quel affreux changement ! Mon cœur en a frémi.
Je dois vous l'avouer : son infortune extrême,
Par un retour secret, m'a consterné moi-même.
Que sommes-nous, hélas ! nous fragiles humains,
Fantômes passagers, vains joncs des Destins !

MINERVE.

Redoutez donc ces dieux, dont vous êtes l'ouvrage ;
Ne prononcez jamais un mot qui les outrage.
Que l'éclat des grandeurs ne vous puisse éblouir :
Vous voyez qu'un moment peut les anéantir.
Gardez que la valeur, le pouvoir, la richesse,
Ne vous fassent de l'homme oublier la faiblesse.
Le courage modeste est protégé des cieux,
Et le mortel superbe est en horreur aux dieux.

Cette morale religieuse et cette honorable protection que Minerve accorde aux Grecs devaient leur plaire également, et c'était un double mérite pour l'auteur. Quant à l'égarement d'Ajax, observons que les anciens et les modernes ont employé sur le théâtre l'aliénation d'esprit comme un moyen

d'intérêt. Les Anglais surtout en ont fait un fréquent usage, mais avec plus de succès dans leurs romans que dans leurs drames. La folie, l'une des misères les plus humiliantes de la condition humaine, nous inspire aisément cette pitié dont nous voyons avec plaisir qu'Ulysse lui-même ne peut se défendre dans la scène de Sophocle; mais aussi n'oublions pas que la folie est tout près du ridicule. Il faut donc beaucoup d'art pour la montrer aux hommes, et surtout il faut qu'elle ne soit que passagère, et tienne à une de ces grandes passions ou de ces grandes infortunes qui peuvent troubler la raison. On sent qu'il serait trop aisé de faire déraisonner un homme pendant toute une pièce, et que ce spectacle, à la longue, ne peut être que dégoûtant et fastidieux. L'art consiste à jeter dans le langage confus qui convient à ces sortes d'accès des choses vraies et senties, où l'âme paraît se trahir elle-même, et se peint sans le vouloir par des mots qui s'échappent d'une tête en désordre, et nous frappent comme des éclairs dans la nuit; car la folie est comme l'enfance; elle intéresse, parce qu'elle ne trompe pas. Sophocle ne montre celle d'Ajax que dans une scène très-courte, et qu'il relève, autant qu'il est possible, par la noble compassion d'Ulysse et les sages leçons de Minerve; car d'ailleurs la démence d'Ajax ne produirait sur nous aucun effet, et nous serions peu touchés de le voir rentrer dans sa tente pour aller battre de verges Ulysse, qu'il a, dit-il, attaché à une colonne. Mais ce qui est intéressant, c'est le moment où

Minerve, pour le punir, permet qu'il revienne à lui-même et retrouve toute sa raison. C'est alors qu'en voyant les excès honteux où il s'est emporté, il tombe dans un désespoir digne d'un héros qui s'est avili : c'est là que son rôle devient pathétique et théâtral ; sa douleur profonde intéresse, et l'on admire ensuite sa fermeté tranquille quand il se résout à mourir. Tecmesse, épouse d'Ajaj, autrefois sa captive, attirée par les cris des Salaminienis qui demandent à voir leur roi, leur fait une peinture très-touchante de l'état où il est réduit. « Il « est revenu de sa fureur, dit-elle, mais son mal « n'en est que plus terrible. Plongé dans une « sombre tristesse, il me fait trembler. Il ignorait « son malheur, et il le connaît. » Mot d'une grande vérité. Elle l'entend qui appelle son fils Eurysace. « Ah ! mon fils ! s'écrie-t-elle en frémissant, il t'appelle ! » Mouvement naturel qui peint bien tout ce qu'on peut craindre d'Ajaj. Il paraît, et Sophocle le fait parler avec cette éloquence tragique que la prose dégraderait trop, et que la poésie seule peut rendre. Les anciens excellaient à peindre ces douleurs de héros, à prêter à ces personnages fameux un langage proportionné à l'idée de leur grandeur. Mais cette grandeur a besoin de la perspective du théâtre, et des couleurs poétiques ; la prose, trop rapprochée de nous, la dément pour ainsi dire, et fait tomber l'illusion. Cette raison seule suffirait pour faire voir combien c'est dénaturer la tragédie que de lui ôter le langage qui lui appartient. Rien ne fait moins d'honneur à notre

siècle que d'avoir imaginé cette ridicule innovation. Une tragédie en prose ne peut être qu'un monstre né de l'impuissance et du mauvais goût; et il faut pardonner aux artistes de ne pas voir de sang-froid qu'on abuse à ce point de l'esprit philosophique pour attenter aux beaux-arts.

C'est aussi par ce motif que, toutes les fois que j'ai voulu donner une idée des beautés du théâtre grec, j'ai essayé de vaincre la difficulté de traduire en vers, comme j'ai fait ci-devant pour Eschyle, et comme je le ferai encore tout-à-l'heure pour Sophocle et Euripide.

Tecmesse, qui prévoit le funeste dessein d'Ajax, emploie, pour l'en détourner, tout ce que l'amour conjugal et maternel a de plus touchant. Il demande à voir son fils encore enfant, et ces scènes puisées dans la nature sont, comme on sait, le triomphe des poètes grecs. Tecmesse le conjure encore au nom des dieux..... Il l'interrompt : « Ignorez-vous que je ne dois plus rien aux dieux ? » Cependant il commence à craindre que sa femme et ses sujets ne s'opposent à sa résolution. Il feint de céder, et sort comme pour aller se purifier dans une fontaine lustrale, et ensevelir dans la terre la fatale épée qu'il a reçue d'Hector, et dont il a fait un si honteux usage. Arrive un envoyé de Teucer qui demande Ajax. On lui répond qu'il est absent. Là-dessus il s'écrie qu'un oracle de Calchas avait marqué ce jour comme celui que Minerve destinait à sa vengeance, et avait prédit que, si dans ce jour Ajax sortait, c'était fait de

lui. Tout cet acte est un peu de remplissage. Il y a des longueurs que notre théâtre ne comporte point, et l'oracle annonce trop l'événement qui va suivre. Ajax rentre. Il a enfoncé la garde de son épée dans la terre pour se précipiter sur la pointe, tandis que tout s'est dispersé pour aller le chercher. Il y a de l'adresse dans l'auteur à écarter ainsi tout ce qui pourrait s'opposer au dessein d'Ajx, et l'on reconnaît ici les vraisemblances théâtrales qu'il a observées le premier.

Pour bien juger le monologue qui termine le rôle d'Ajx, il faut se souvenir de l'importance extrême que les anciens attachaient aux honneurs de la sépulture. En être privé, était pour eux un des plus cruels affronts et un des plus grands malheurs : ce n'était qu'après l'avoir reçue avec les cérémonies accoutumées que leur ombre pouvait passer le Styx, et reposer dans la demeure des morts ; c'était sur leurs tombeaux qu'ils recevaient encore, lorsqu'ils n'étaient plus, les hommages pieux de leurs parents et de leurs amis. Tout concourait chez eux à lier les idées de la vie présente et celles de la vie future ; et c'est ce qu'il ne faut jamais perdre de vue quand on lit les ouvrages de ces siècles reculés. Ne soyons donc pas surpris qu'Ajx, avant de mourir, mêle à ses imprécations contre ses ennemis des vœux ardents et inquiets pour le retour de son frère Teucer, de qui le héros attend les derniers devoirs. Rappelons-nous aussi que les imprécations des mourants étaient regardées comme des prédictions qui devaient être

accomplies, et que par conséquent elles produisaient plus d'effet sur l'ancien théâtre que sur le nôtre.

Oui, le glaive est tout prêt; il va finir ma vie.
Enfoncé dans les flancs d'une terre ennemie,
Placé dans des rochers où l'a fixé ma main,
Il présente la pointe où s'appuiera mon sein.
Ce don d'un ennemi que la Grèce déteste,
Ce fer, présent d'Hector, qui dut m'être funeste,
Aujourd'hui seul remède aux horreurs de mon sort,
Rend un dernier service à qui cherche la mort.
O vous! ô dieux puissants! exaucez ma prière!
Je ne demande pas une faveur trop chère;
Mais au moins, dans l'instant où je perdrai le jour,
De Teucer en ces lieux, dieux, hâtez le retour!
Que Teucer me retrouve, et qu'il rende à la terre
Le cadavre sanglant de son malheureux frère,
De peur qu'un ennemi, prévenant ses secours,
Ne m'abandonne en proie aux avides vautours.
Que le fils de Maïa, qui, sur les rives sombres,
Des pavots de son sceptre endort les tristes ombres,
Dans le dernier sommeil suspendant mes ennuis,
Y plonge mollement mes mânes assoupis.
Vous, filles de la Nuit, déités implacables,
Qui, la torche à la main, poursuivez les coupables,
Ministres des enfers, dont le regard vengeur
Observe incessamment le crime et le malheur,
Je vous invoque ici, puissantes Euménides!
Voyez ce que m'ont fait les injustes Atrides.
Autrui de tous mes maux, leur superbe mépris
Insulte à mon trépas: payez-leur-en le prix.
Qu'ainsi que par mes thains ma vie est terminée,
La main de leurs parents tranche leur destinée!
Que les Grecs soient punis, et leur camp ravagé!
N'en épargnez aucun: tous ils m'ont outragé.
Soleil, arrête-toi dans ta course divine;
Détourne tes chevaux aux murs de Salamine;
Raconte à Télamon, chargé du poids des ans,

Et les destins d'Ajax , et ses derniers moments.
Oh ! combien ce récit va frapper sa vieillesse !
Oh ! qu'il va de ma mère affliger la tendresse !
J'entends ses cris perçants, sa lamentable voix....
Je te parle , ô Soleil ! pour la dernière fois ;
Pour la dernière fois mon œil voit ta lumière.
O mort ! ô mort ! approche , et ferme ma paupière ;
Approche : ton aspect ne peut m'épouvanter ;
A jamais avec toi je m'en vais habiter.
O jour ! ô Salamine ! ô terres paternelles !
Fleuves sacrés , et vous , mes nourrices fidèles !
Noble peuple d'Athènes , à mon sang allié !
Troie , où , pour mon malheur , les dieux m'ont envoyé !
Vous , que ma voix appelle à cette dernière heure ,
Recevez mes adieux ; il est temps que je meure ,
Que je termine enfin ma plainte et mes revers :
Mon ombre va chercher du repos aux enfers.

Pour nous ce monologue serait trop long dans le moment où il est prononcé , et les apostrophes paraîtraient trop multipliées ; mais voilà ce que les anciens appelaient *novissima verba* , les dernières paroles , les paroles de mort , qui avaient chez eux une sorte de sanction religieuse et redoutée. On voit qu'Ajax n'oublie rien dans ses adieux , pas même ses nourrices. Les apostrophes sont multipliées dans ce monologue : en général , elles sont plus fréquentes chez eux que parmi nous , parce qu'ils personnifiaient une foule d'êtres qui ne nous présentent que des idées purement physiques , les fontaines , les foyers domestiques , les bocages , les fleuves ; ils animaient et consacraient tout. Ils parlaient plus à l'imagination , et nous à la raison. La poésie s'accommode bien mieux de l'une que de l'autre. Aussi ceux des modernes qui se sont appli-

qués avec succès à la grande poésie et à la grande éloquence , se sont approchés le plus qu'ils ont pu de la manière antique.

Après le morceau qu'on vient d'entendre, et la mort d'Ajax, la pièce serait finie pour nous. Elle ne l'est pas pour les Grecs ; car il s'agit de savoir ce que deviendra le corps d'Ajax. Le chœur rentre d'un côté, Tecmesse de l'autre ; Teucer, attendu si long-temps, se montre enfin. Il apprend le malheur de son frère. Le chœur remarque qu'Hector, lorsqu'il fut traîné par Achille, était attaché avec le boudrier qu'il avait reçu d'Ajax, et qu'Ajax à son tour s'est percé du glaive qu'Hector lui avait donné. *Ces dons mutuels et funestes de deux ennemis ont sans doute, dit-il, été fabriqués par les furies.* Toujours des idées et des présages attachés aux êtres inanimés : c'est là le langage de l'antiquité. Ménélas vient, de la part des chefs de l'armée, défendre à Teucer d'ensevelir Ajax, qui a voulu faire périr les Atrides : dispute très-vive entre Ménélas et Teucer. Le premier se retire en menaçant d'employer la force. Teucer coupe de ses cheveux et de ceux d'Eurysace, et, obligé de s'éloigner un moment pour trouver un lieu propre à la sépulture d'Ajax, il ne laisse pour le garder que sa femme Tecmesse et son fils Eurysace. Il met ces restes sacrés sous la protection de la faiblesse et de l'enfance. « Pé-
« risse, dit-il, quiconque oserait toucher à ce dé-
« pôt ! Que lui et tous les siens tombent comme
« cette chevelure est tombée sous le ciseau ! » Transportons-nous dans ce siècle si différent du nôtre,

et voyons si ce n'est pas un spectacle touchant que le corps du père, menacé d'être enlevé par ses ennemis, et gardé par une femme et un enfant; voyons si ce tableau, qui serait beau sur la toile, le serait moins sur le théâtre, et avouons que cette religion était poétique et théâtrale, et que Sophocle et Homère s'en sont servis en grands hommes.

Au cinquième acte, Agamemnon lui-même vient renouveler la défense de Ménélas et la querelle avec Teucer. C'est un défaut réel : c'en est un surtout que deux scènes qui ont le même objet sans que l'action ait fait un pas. Ulysse vient à propos pour mettre fin à cette indécente contestation, portée aux plus violentes injures. Il soutient la noblesse de son caractère, et fait sentir au fils d'Atrée qu'il est indigne de s'acharner sur un ennemi mort. Agamemnon se rend, et la pièce finit.

Deux actes ont été employés à savoir si le corps d'Ajax serait enseveli. Voici une pièce entière, et ce n'est pas une des moins touchantes de Sophocle, où il ne s'agit d'autre chose que de la sépulture refusée à Polynice : c'est *Antigone*. Elle eut à Athènes trente-deux représentations, et l'auteur eut pour récompense la préfecture de Samos. Le vieux Rotrou en donna une imitation qui eut du succès dans son temps, et qui n'est pas indigne de l'auteur de *Venceslas*.

Cette pièce est la suite de *la Thébaine*. Les deux fils d'Œdipe sont morts ; Œdipe lui-même est enseveli dans une retraite profonde. Créon règne à Athènes; et le premier acte de son autorité est de

défendre que l'on donne la sépulture à Polynice, tué les armes à la main contre sa patrie. Nous avons déjà vu ce sujet faire une partie des *Coëphores* d'Eschyle, mais à peine y est-il indiqué. Il est traité supérieurement dans Sophocle. Je me bornerai à un extrait fort succinct. L'exposition est très-simple, et se fait très-heureusement par une scène contrastée entre les deux sœurs de Polynice, Ismène et Antigone. L'une craint de désobéir et de s'attirer la colère du roi, l'autre est résolue de tout braver et de n'en croire que la voix de la nature, qui lui ordonne de rendre les derniers devoirs à son frère, que tout le monde abandonne. Nous reverrons ailleurs ce même contraste de la faiblesse et de la fermeté dans les deux sœurs d'Oreste, Électre et Chrysothémis : c'est encore une beauté dramatique dont Sophocle a donné les premiers modèles. Antigone exécute son généreux dessein ; elle est arrêtée par les gardes de Créon et menée devant le tyran, car son caractère atroce lui mérite ce nom. Elle lui répond avec une fierté courageuse qui ne fait que l'irriter davantage. Il paraît déterminé à la faire mourir comme rebelle. Son fils Hémon, promis pour époux à Antigone, s'efforce de le fléchir ; mais, voyant que le roi est inexorable, il lui fait les reproches les plus vifs, et lui déclare que, s'il persiste dans sa cruelle résolution, il peut s'attendre à ne plus revoir son fils. Créon, plus furieux que jamais, condamne Antigone à être renfermée dans une grotte pour y mourir de faim.

A peine est-elle sortie pour aller au lieu de son supplice, que le devin Tirésias, aveugle et conduit par un enfant, vient annoncer à Créon les plus affreux malheurs en punition de sa barbarie. Créon, qui d'abord a mal reçu le vieillard, est effrayé de ses prédictions menaçantes : il balance entre la crainte qu'elles lui inspirent et la honte de révoquer ses ordres. Il cède à la fin, et sort pour aller lui-même empêcher l'exécution de sa sentence. Mais il n'est plus tems, et l'on apprend, au cinquième acte, que Créon n'est arrivé que pour voir Antigone étranglée avec ses voiles, et le prince Hémon se percer de son épée, et mourir en l'embrassant. Ce récit se fait par un officier du palais, et s'adresse à Eurydice, femme de Créon. Elle sort sans rien dire, et se tue de la même manière qu'Antigone. C'est encore un défaut sur un théâtre perfectionné. Il ne faut pas introduire un personnage uniquement pour mourir, et celui d'Eurydice est ici absolument inutile, et multiplie tout aussi inutilement les meurtres dans une pièce où il y en a déjà assez. Je ne m'arrêterai qu'à une réflexion que cet ouvrage doit naturellement faire naître. Si jamais il y eut un drame où l'amour dût occuper une grande place, c'est sûrement celui-ci, où un père condamne à la mort une princesse aimée de son fils, et qu'il lui avait destinée en mariage, et où ce jeune prince, après avoir inutilement essayé de sauver sa maîtresse, se donne la mort pour ne pas lui survivre. Il y a là de quoi fournir aux modernes plus d'une scène

très-tendre, et remplie de tous les développements d'une passion malheureuse. Eh bien ! il n'en est pas même question dans la pièce de Sophocle. Rien ne prouve plus évidemment que les anciens ne regardaient point l'amour comme fait pour entrer dans la tragédie. Nous, de notre côté, prenons garde qu'une préférence trop exclusive pour les sujets d'amour n'égare notre jugement, et ne borne nos plaisirs : il n'y en a jamais trop ; n'en excluons aucun. Trop de gens sont portés à regarder comme des ouvrages froids ceux où l'amour ne joue pas un très-grand rôle ; et nous en avons de très-beaux qui n'ont point cette sorte d'intérêt. Mais quoi donc ! n'y en aurait-il plus d'autre ? L'amour est-il le seul sentiment dramatique ? La tragédie n'a-t-elle pas une foule d'autres ressorts qu'elle met en œuvre tout aussi heureusement, et souvent même avec plus de mérite ? On s'est accoutumé à un étrange abus d'expression, qui est encore de nos jours ; c'est de ne reconnaître de sensibilité dans les ouvrages que celle qui peint les sentiments tendres, comme s'il en fallait moins pour peindre les passions fortes et violentes : c'est une sensibilité d'un autre caractère, mais qui n'a ni moins d'effet ni moins d'énergie. Un auteur peut-il être regardé comme froid lorsque, sans employer l'amour, il sait attacher, échauffer, transporter même le spectateur ? Le cinquième acte de *Cinna*, le quatrième des *Horaces*, ne vous font pas fondre en larmes, ne vous déchirent pas. Et quoiqu'on ait vu bien des gens qui ne veulent

plus reconnaître la tragédie qu'à ces seuls caractères, oseraient-ils nier que ces beaux morceaux ne donnent à notre ame une des émotions les plus vives et les plus douces qu'elle puisse éprouver, puisqu'ils l'élèvent et l'attendrissent à la fois ? Ne cherchons donc jamais à rabaisser un genre de mérite pour en élever un autre ; admettons-les chacun à leur place , et que jamais une préférence ne devienne une exclusion. Laissons à l'esprit de parti cette logique trop commune : « Tel ouvrage « n'est pas dans tel genre , donc il n'est pas bon. » Encore cette logique est-elle sujette à d'étranges alternatives , comme l'est toujours celle des passions. L'auteur que l'on veut décrier a-t-il fait un ouvrage touchant où il est impossible de nier les larmes, alors tout ce qu'il y a de plus commun dans le monde , c'est, dit-on , le talent de faire pleurer. En a-t-il fait un autre d'un intérêt différent, et qui remue l'ame sans la bouleverser, alors il n'existe plus d'autre mérite que de faire répandre des larmes. Les mêmes variations se représentent en d'autres genres ; et ce n'est pas la première fois que j'ai cru devoir m'élever contre toutes ces poétiques du moment, à l'usage de la haine et de l'envie. Quelle est au contraire la poétique des écrivains honnêtes et de bonne foi , celle qu'on ne peut jamais accuser de partialité ? C'est celle qui , fondée sur des principes invariables , se retrouve la même dans tous les temps, depuis Aristote jusqu'à Quintilien , et depuis Horace jusqu'à Despréaux ; qui , sans faire valoir aucune partie de

l'art aux dépens de toutes les autres , démontre leur dépendance mutuelle et leurs effets différents ; qui , en distinguant les genres sans exalter l'un pour déprécier l'autre , montre ce que chacun d'eux a de mérite , en laissant à tout le monde la liberté de choisir. Voilà celle dont on ne peut se défier sans injustice. Il faut être au-dessus des petites passions pour trouver la vérité ; et c'est encore un moyen de plus pour avoir l'esprit juste, que d'avoir un cœur honnête et droit.

Le sujet d'*OEdipe à Colonne* a été transporté, du moins en partie , dans une tragédie moderne , l'*Oedipe chez Admète*, de M. Ducis ; et l'on aurait souhaité que l'auteur ne l'eût pas mêlé avec l'*Alceste* d'Euripide : la réunion de deux pièces étrangères l'une à l'autre doit nécessairement nuire à toutes les deux. Mais tout ce qu'il avait emprunté de Sophocle a été généralement goûté ; ce qui prouve qu'il a su imiter en homme de talent. Il a même , dans les scènes tirées du poète grec , des traits d'une grande beauté qu'il ne doit point à Sophocle , et qui en sont dignes : ces deux vers , par exemple , que prononce OEdipe dans son imprécation contre Polynice :

Je rends grace à ces mains qui , dans mon désespoir,
M'ont d'avance affranchi de l'horreur de te voir.

Le sentiment et l'expression sont d'une égale énergie. Le théâtre de l'Opéra s'est aussi emparé du même sujet , et avec beaucoup de succès : j'en parlerai ailleurs.

Une sépulture, un tombeau, voilà encore le fond que nous retrouvons ici ; mais le contraste de l'ingratitude dénaturée de Polynice, et de la tendresse héroïque et fidèle de ses sœurs, Ismène et Antigone ; la situation d'OEdipe, le développement de ses longues douleurs et de ses profonds ressentiments : voilà les ressorts de l'intérêt, ressorts très-simples comme tous ceux qu'employaient les Grecs, et qui n'en sont pas moins puissants. A cet intérêt général s'en joignait un particulier aux Athéniens : c'est la tradition établie dans la pièce, qu'OEdipe a choisi son tombeau dans l'Attique ; et les oracles, accrédités par la croyance populaire, avaient déclaré que le pays où OEdipe choisirait sa tombe serait favorisé des dieux, et deviendrait funeste aux Thébains. Ceux-ci, dans le temps où la pièce fut représentée, étaient au moment d'une rupture avec les Athéniens. Ainsi des circonstances politiques ajoutaient au mérite de l'ouvrage. L'ouverture est imposante, pittoresque et pathétique : on voit un bois sacré, un temple, une ville dans l'éloignement, et un vieillard aveugle conduit par une jeune fille. L'exposition est tout entière en spectacle et en action, comme dans l'*OEdipe roi*, que nous verrons tout-à-l'heure. C'est un très-grand mérite dans une tragédie, parce qu'il importe beaucoup d'attacher d'abord les yeux, la curiosité et l'imagination. Ce mérite, dont tous les sujets ne sont pas susceptibles, est particulier à Sophocle, qui l'a porté au plus haut degré. Eschyle ne lui en avait point donné l'exemple, et

Euripide ne l'a pas imité. Comme OEdipe cherche un asile, il est tout naturel que sa fille Antigone s'informe du lieu où elle est. Un habitant l'en instruit en détail, et par là le spectateur apprend tout ce qu'il doit savoir, que la ville que l'on découvre est Athènes, que le lieu où l'on est se nomme *Colonne*, que le temple et le bocage sont consacrés aux Euménides, que Thésée règne dans le pays. Le chœur, composé de Coloniates qui se sont rassemblés autour du vicillard étranger, l'avertit de sortir du bocage où il est entré, et où il n'est permis à aucun mortel de s'asseoir. On lui dit même que, s'il s'obstine à y demeurer, personne ne peut ni l'écouter ni lui répondre. Il sort donc de son asile, et vient se placer sur une pierre. Antigone implore l'hospitalité pour son père et pour elle. OEdipe demande que Thésée vienne le trouver, parce qu'il a, dit-il, à lui révéler des secrets importants. Il se met sous la protection des Euménides, et les prie de le recevoir, et de souscrire à l'oracle d'Apollon, qui a prédit que leur temple serait le lieu où il trouverait le terme de ses malheurs, et que sa présence y deviendrait un présage funeste pour ceux qui l'avaient chassé, et heureux pour ceux qui le recevraient. Il se nomme enfin, et ce nom fait frémir tous ceux qui l'entendent. Au milieu de cet entretien, Antigone voit arriver sa sœur Ismène, qui, animée des mêmes sentiments qu'elle, a quitté Thèbes pour venir s'attacher au sort de son père. Elle leur apprend que la guerre est déclarée entre

Étéocle et Polynice; que ce dernier est banni de Thèbes; que les Thébains, instruits de l'oracle qui attache de si grandes destinées au tombeau d'Œdipe, vont lui députer Créon pour le supplier de revenir à Thèbes. Le chœur alors commence à comprendre combien ce vieillard aveugle et pros- crit est un personnage important, et combien les dieux et les hommes s'occupent de lui. Remarquez qu'il ne fallait rien moins pour rendre vraisem- blable la démarche d'un roi tel que Thésée, qui va venir lui-même chercher un étranger suppliant, réduit à la plus extrême misère : c'est ainsi que Sophocle sait observer la vraisemblance. L'entre- vue entre Œdipe et Thésée est ce qu'elle doit être : d'une part des offres sincères et généreuses, de l'autre une noble résignation. Thésée propose au vieillard de venir dans son palais; mais Œdipe préfère de demeurer où il est, et quoi qu'on lui dise des desseins de Créon contre lui, il ne peut croire qu'on ose employer la violence pour enle- ver l'hôte d'un roi tel que Thésée. Cependant, après que ce prince s'est retiré, Créon arrive avec une suite de soldats, et d'abord essaie de fléchir Œdipe : mais voyant qu'il n'en peut rien obtenir, il prend le parti qu'il croit le plus sûr pour le for- cer de revenir à Thèbes; c'est de lui ôter ses deux derniers soutiens, ses deux filles, qu'il enlève en effet malgré les cris et les plaintes d'Œdipe, et du chœur qui, n'étant formé que de vieillards désar- més, ne peut résister à la force. Mais Thésée, qui n'est pas éloigné, met en fuite les ravisseurs, ra-

mène les deux princesses , et fait à Créon des reproches également nobles et modérés sur l'indigne violence où il s'est emporté. Il se présente ici deux observations relatives au progrès de l'art : l'une, qu'il ne faut pas mettre sur la scène deux personnages tels qu'Ismène et Antigone, faisant absolument la même chose, et n'ayant qu'un même objet dans la pièce, parce que c'est diviser mal à propos l'intérêt qui doit se réunir sur l'une des deux sœurs. Aussi dans la pièce de M. Ducis, n'a-t-on vu qu'Antigone, et non pas Ismène. Deux filles vertueuses au lieu d'une, et deux appuis au lieu d'un, diminuent l'effet de la situation, bien loin de le doubler. C'est un principe d'une vérité sensible : la vertu dont on ne voit qu'un modèle nous frappe plus que celle qui est commune à deux, et l'infortune avec deux soutiens est moins à plaindre que celle qui n'en a qu'un. L'autre observation rappelle un précepte d'Aristote, qui dit que rien n'est plus froid qu'un personnage qui ne paraît dans une pièce que pour tenter une entreprise qui ne réussit pas. Tel est ici Créon, qui veut enlever deux princesses, et qui, après y avoir échoué, ne reparaît plus. Cet épisode, dont il ne résulte qu'un péril passager, est donc une espèce de hors-d'œuvre. Règle générale : rien de ce qui forme un nœud dans un drame, rien de ce qui met en danger les personnages, ne doit se dénouer qu'à la fin, sans quoi c'est un moyen avorté, ce qui est toujours d'un très-mauvais effet au théâtre. Ici, par exemple, on sent bien que la venue de

Créon et l'enlèvement des deux princesses ne sont qu'un remplissage ; car il est tout simple que Créon n'ait aucun pouvoir sur l'esprit d'OEdipe, et l'on s'attend bien que Thésée ne laissera pas enlever chez lui les deux filles dont il a pris le père sous sa protection. Quel est donc le nœud véritable ? C'est Polynice. Les remords du fils, soutenus des supplications de la sœur, l'emporteront-ils sur les justes ressentiments d'OEdipe, que ses deux enfants ont indignement classé de Thèbes ? voilà l'intérêt qui doit nous occuper. Il ne commence qu'avec le quatrième acte ; mais aussi quel parti Sophocle en a tiré ! Thésée annonce d'abord simplement qu'un étranger est venu embrasser l'autel de Neptune, et qu'il demande sûreté pour voir OEdipe. C'est Polynice, c'est mon frère, dit Antigone à Ismène, qui ne doute pas non plus que ce ne soit lui. Elles le disent en tremblant à leur père qui défend d'abord qu'on l'introduise devant lui. Les deux princesses engagent Thésée à joindre ses prières aux leurs, pour obtenir qu'OEdipe veuille entendre un fils suppliant. Il cède à leurs instances réitérées, mais de manière à faire comprendre que Polynice n'a rien à espérer. Il faut se rappeler ici tout ce qui fonde cette situation, pour en bien juger l'effet. OEdipe, dans les premiers transports de son désespoir, quand sa malheureuse destinée lui avait été révélée, s'était condamné lui-même à l'exil. On s'y était d'abord opposé, et il était resté à Thèbes ; mais dans la suite Polynice, sacrifiant la nature à son ambition,

avait eu la cruauté de forcer son père à exécuter contre lui-même ses fatales imprécations, lorsqu'il se repentait de les avoir prononcées, et que sa douleur commençait à se calmer. C'était donc Polynice qui avait renouvelé contre son père l'arrêt de proscription, et qui l'avait, pour ainsi dire, rendu aux Furies, en l'arrachant du sein de sa patrie et de ses dieux domestiques. Depuis ce temps, OEdipe a été réduit à errer et à mendier son pain. Polyuice, à son tour, banni de Thèbes, dépouillé du trône par son frère Étéocle, forcé de demander du secours à des rois alliés, et sachant combien il importe à sa cause qu'OEdipe se range de son parti, tourmenté d'ailleurs par les remords, qui s'éveillent dans l'infortune, frappé d'effroi, d'horreur et de pitié à la vue de l'état où il a réduit son père et ses sœurs, est certainement dans une des situations les plus violentes où un homme puisse se trouver. Il a le plus grand intérêt à fléchir OEdipe; et tout ce qu'il voit doit lui en ôter l'espérance. Il regarde son père, et il pleure. Il fait les derniers efforts pour l'émouvoir, et n'obtient pas même de réponse. Le vieillard, assis sur la pierre, les yeux baissés, immobile, garde un morne silence. Ses deux filles, qui ont tant de droits sur son cœur, intercèdent pour le coupable, mais en vain. Le chœur alors prend la parole, et représente que Polynice est envoyé par Thésée, roi d'Attique, qui exerce l'hospitalité envers OEdipe; qu'ainsi le vieillard, tout irrité qu'il est, ne peut refuser de lui répondre. A ce grand mot d'hos-

pitalité, si sacré chez les anciens, OEdipe sent qu'il est de son devoir de parler à celui que Thésée lui adresse; mais sa réponse est telle que ce long et terrible silence a dû la faire présumer :

Puisqu'il ose parler, puisqu'il faut le confondre,
En faveur de Thésée, oui, je vais lui répondre.
Si de Thésée ici vous n'attestiez les droits,
Polynice jamais n'eût entendu ma voix.
Mais ce coupable fils qui vient braver un père
N'en remportera pas tout le fruit qu'il espère.
Perfide, c'est toi seul, c'est toi qui m'as banni;
Tu m'as chassé de Thèbe, et les dieux t'ont puni.
Tu ne peux maintenant, sans une honte amère,
Voir mes vêtements vils, souillés par la misère :
Ah ! fils dénaturé ! toi seul m'en as couvert.
Si tu souffres l'exil, comme je l'ai souffert,
C'est de tes cruautés le prix trop légitime :
En voyant ton malheur, je rappelle ton crime.
Je vois deux fils ingrats que Némésis poursuit.
Barbare ! en quel état tous deux m'ont-ils réduit !
Errant de ville en ville, aveugle, je mendie
L'aliment nécessaire à ma pénible vie,
Et je l'aurais perdue, hélas ! depuis long-temps,
Si mes filles, prenant pitié de mes vieux ans,
Au-dessus de leur sexe, au-dessus de leur âge,
N'avaient de ma misère accepté le partage.
Je dois tout à leurs soins : leur tendre pitié
Assiste ma vieillesse et ma calamité,
S'acquitte d'un devoir qui dut être le vôtre :
Voilà, voilà mon sang, et je n'en ai plus d'autre.
Va contre Thèbes, va porter tes étendards;
Mais ne te flatte pas d'abattre ses remparts :
Vous tomberez tous deux au pied de ses murailles,
Et le champ des combats verra vos funérailles.
J'ai prononcé sur vous, en présence du ciel,
Les imprécations du courroux paternel ;
Je les prononce encor : ma voix, ma voix funeste
Appelle encor sur vous la vengeance céleste.

Mes filles, mes enfants, qui m'ont su respecter,
 Hériteront du trône où vous deviez monter;
 Récompense trop juste, et que leur a promise
 La Justice éternelle, au haut des cieux assise,
 Et tenant la balance auprès de Jupiter.
 Pour toi, fuis de mes yeux; va, monstre! que l'enfer
 Accumule, à ma voix, sur ta tête perfide
 Tous les maux qu'il prépare à l'enfant parricide!
 Fuis, remporte avec toi, remporte avec horreur
 Mes malédictions qu'entend le ciel vengeur.
 Puisses-tu ne rentrer jamais dans ta patrie,
 Exhaler sous ses murs ton exécration vie,
 Verser le sang d'un frère, et mourir sous ses coups!
 Et vous, dieux infernaux, vous que j'invoque tous,
 Toi, plus terrible qu'eux, ministre de colère,
 Ombre triste et sanglante, ô Laïus! ô mon père!
 Et toi, dieu des combats, Mars exterminateur,
 O Mars! qui dans leur sein as versé ta fureur;
 Noires divinités de ce couple barbare,
 Hâtez-vous, l'heure approche, entraînez-le au Tartare.
 Reporte maintenant ma réponse aux Thébains;
 Dis quels vœux j'ai formés pour deux fils inhumains.
 Dis que je vais mourir; que, pour votre partage,
 Je vous laisse à tous deux cet horrible héritage.

Polynice se retire désespéré, et court accomplir les fatales prédictions de son père. On entend un coup de tonnerre qu'Œdipe reconnaît pour le signal de sa fin prochaine. Thésée revient, et le vieillard annonce d'un ton majestueux et prophétique que les dieux l'appellent par la voix des foudres et des vents. Il se sent inspiré par eux, et va, dit-il, marcher sans guide vers le lieu où il doit expirer. « Les destins me forcent d'y arriver. Suivez-moi, mes filles; je vous servirai de guide, comme vous m'en avez servi jusqu'à ce jour. Qu'on me laisse, qu'on ne m'approche

« pas. Seul, je trouverai l'endroit où la terre
« doit m'ouvrir son sein. C'est par là : suivez-moi ;
« Mercure et les déesses des enfers sont mes con-
« ducteurs. Cher Thésée, et vous, généreux Athé-
« niens, soyez toujours heureux, et souvenez-vous
« d'Œdipe. » Un chœur sert d'intervalle entre
sa sortie et le récit de sa mort, récit aussi rempli
de merveilleux que toute la fable de cette pièce.
Arrivé à l'endroit où le chemin se partage en di-
verses routes, il s'est assis, a quitté ses vête-
ments, s'est fait apporter de l'eau puisée dans
une source voisine, et après s'être purifié, s'est
couvert de la robe dont on a coutume de revêtir
les morts. La terre a tremblé : il a fait ses derniers
adieux à ses filles, qui se frappaient la poitrine
en gémissant. Une voix se fait entendre du ciel :
« Œdipe, qu'attendez-vous ? » Il a embrassé ses
filles, les a recommandées encore à Thésée, et
leur a ordonné de s'écarter pour n'être pas spec-
tatrices d'une mort dont Thésée seul, suivant
l'ordre des dieux, doit être le témoin, et conser-
ver le secret. Tout le monde s'est éloigné, et, un
moment après, l'on n'a plus vu Œdipe, mais
seulement Thésée se couvrant le visage de ses
mains, comme si ses regards eussent été éblouis
d'un spectacle céleste. « Pour Œdipe (continue
« celui qui fait ce récit), on ignore le genre de sa
« mort ; mais sans doute la terre s'est ouverte pour
« le recevoir sans douleur et sans violence. »

Il règne dans toute cette pièce une sorte de
terreur religieuse, une mystérieuse horreur qui

plaît beaucoup à ceux qui aiment la tragédie. Il y a des beautés éternelles; mais je crois qu'il faudrait beaucoup d'art pour accommoder le dénoûment à notre théâtre, et n'en pas faire une scène d'opéra.

Cette race des Labdacides, si souillée de meurtres, d'incestes et de toutes sortes d'attentats, a fourni trois pièces à Sophocle. Celle qui se présentait la première, en suivant l'ordre des événements, c'était l'*OEdipe roi* dont je vais parler; mais je l'ai réservée, ainsi que l'*Électre*, pour réunir les deux ouvrages que Voltaire a jugés dignes de lui servir de modèles.

Le sujet d'*OEdipe roi* est si universellement connu que je crois devoir me borner à quelques remarques sur ce que les deux pièces ont de commun et sur ce qu'elles ont de différent.

L'ouverture et l'exposition de Sophocle sont heureuses et théâtrales. Des vieillards, des enfants, un grand-prêtre, des sacrificateurs, la tête ornée de bandelettes sacrées, et des rameaux dans les mains en signe de supplications, sont prosternés au pied d'un autel qui est à l'entrée du palais d'OEdipe. Il paraît, et a voulu, dit-il, s'assurer par ses yeux de la situation de ses malheureux sujets. Le grand-prêtre prend la parole, et fait un tableau pathétique des ravages que la peste cause dans Thèbes. Les Thébains implorent les seuls appuis qui leur restent, les dieux et leur roi, ce roi si sage et si heureux, qui les a délivrés du sphinx, et qui a déjà été leur sauveur avant d'être leur souverain. Il a prévenu leur demande,

et envoyé à Delphes son beau-frère Créon, pour savoir ce qui attire sur Thèbes la colère du ciel. Il attend à tout moment Créon, qui devrait être de retour. Ce prince paraît, et annonce que l'oracle ordonne de rechercher les auteurs du meurtre de Laïus, et de venger sa mort. OEdipe s'engage à donner tous ses soins à cette recherche, et prononce par avance les plus terribles imprécations contre le meurtrier; imprécations dont l'effet est d'autant plus grand pour le spectateur, qu'elles retombent sur celui qui les prononce. Voltaire les a rendues en beaux vers :

Et vous, dieux des Thébains, dieux qui nous exaucez,
Punissez l'assassin, vous qui le connaissez.
Soleil, cache à ses yeux le jour qui nous éclaire !
Qu'en horreur à ses fils, exécration à sa mère,
Errant, abandonné, proscrit dans l'univers,
Il rassemble sur lui tous les maux des enfers,
Et que son corps *sanglant*, privé de sépulture,
Des vautours *dévorants* devienne la pâture !

Toute la marche de ce premier acte est parfaite. Voltaire n'a point fait usage de cette belle exposition ; et, ce qu'il y a de pis, c'est qu'au lieu de regretter le parti qu'il aurait pu en tirer, il en parle avec un mépris très-injuste, dans des *lettres* qui parurent à la suite de la première édition d'*OEdipe*, et que lui-même supprima dans toutes les éditions générales de ses œuvres, mais qu'on a remises dans celles qui ont paru pendant ses dernières années, et dont il avait laissé le soin à des libraires. Ce n'est pas que ces *lettres* ne soient

curieuses et très-dignes de l'impression, puisqu'elles contiennent une très-bonne critique de son *OEdipe* faite par lui-même,* et des réflexions judicieuses sur ce sujet. Il est à présumer que, quand il les retrancha, c'est qu'il sentit qu'il n'avait pas parlé d'un ton convenable de ce même Sophocle à qui depuis il rendit plus de justice dans la préface d'*Oreste*; et j'ose croire que, s'il avait relu ces *lettres* quand on les réunirait, il n'aurait pas laissé subsister les censures très-déplacées qu'il hasarde contre cette exposition de l'*OEdipe* grec, qu'il eût mieux fait d'imiter. Voilà comme il en parle, sans donner à l'auteur la plus légère louange :

« La scène ouvre par un chœur de Thébains
« prosternés au pied des autels. OEdipe, leur li-
« bérateur et leur roi, paraît au milieu d'eux. *Je*
« *suis OEdipe*, leur dit-il, *si vanté par tout le*
« *monde*. Il y a quelque apparence que les Thé-
« bains n'ignoraient pas qu'il s'appelait OEdipe. »

Non, ils ne l'ignoraient pas; mais Voltaire ignorait la langue grecque; et, faisant dire à Sophocle ce qu'il ne dit pas, il s'est exposé à tomber dans des méprises qui avertissent de ne juger que de ce que l'on sait. Que dirait-on d'un critique qui, entendant ce premier vers d'*Iphigénie*,

Oui, c'est Agamemnon, c'est ton roi qui t'éveille,

reprocherait à Racine d'avoir dit, *Je suis Agamemnon, je suis ton roi*; et ajouterait : *Il y a*

quelque apparence qu'Arcas connaissait son roi, connaissait Agamemnon ? On lui dirait que c'est une manière de parler très-convenable et très-reçue, et qu'il est tout naturel qu'Arcas étant surpris d'être éveillé par son roi, celui-ci l'assure qu'il ne se trompe pas, que c'est bien *Agamemnon*, que c'est *son roi* qui l'éveille ; ce qui, pour le dire en passant, annonce déjà une situation critique qui nécessite une pareille démarche. Cette explication même est si claire, qu'on ne la croirait nécessaire que pour un étranger, moins instruit que nous des tournures de notre langue. Eh bien ! le vers d'Agamemnon est précisément celui d'OEdipe, et l'un n'est pas plus ridicule que l'autre. « Je suis sorti (dit-il) au bruit de vos gémissements, et n'ai pas voulu m'en rapporter à d'autres. Je suis venu moi-même, moi, cet OEdipe dont le nom est dans la bouche de tous les hommes. » Remarquez que l'énigme du Sphinx l'avait rendu très-célèbre, et que les anciens ne faisaient nulle difficulté d'avouer que leur nom était fort connu ; témoin ce que dit à la reine de Carthage le modeste Énée, de tous les héros le moins accusé d'orgueil : « Je suis le pieux Énée dont la renommée s'élève jusqu'aux cieux. » Cette extrême réserve qu'imposent les bienséances sociales, et qui défend à l'amour-propre de chacun de se montrer en quoi que ce soit, de peur de blesser celui de tous, cette modestie de convention et de raffinement n'était point un devoir dans des mœurs plus simples et plus fran-

ches, et tous les héros de l'antiquité en sont la preuve. Il n'y a donc point d'orgueil dans ce qu'OEdipe dit de lui-même, comme il n'y a point de *simplicité grossière* dans la manière dont il se nomme, comme il n'y a rien de *déplacé* à faire la peinture des maux qui accablent les Thébains ; car, quoique OEdipe n'ignore pas que la peste règne dans Thèbes, ces sortes de développements naturels au malheur ne sont point hors de propos, et font plaisir au spectateur en peignant à l'imagination tout ce qu'il y a d'affreux dans la situation des personnages. Qu'on juge d'après cela si Voltaire était fondé à terminer ainsi ses critiques inconsidérées. « Tout cela n'est guère
« une preuve de cette perfection où l'on préten-
« dit, il y a quelques années, que Sophocle avait
« porté la tragédie. (C'étaient Racine et Boileau
« qui l'avaient prétendu. *) Il ne paraît pas qu'on
« ait grand tort dans ce siècle de *refuser son*
« *admiration* à un poète qui n'emploie d'autre ar-
« tifice pour faire connaître ses personnages, que
« de faire dire : *Je suis OEdipe. Cette grossièreté*
« ne s'appelle plus une noble simplicité. »

On est un peu étonné que Voltaire refuse *son admiration* à Sophocle dans le temps où il lui emprunte toutes les beautés qui ont fait le succès de sa tragédie. Tout ce qu'on peut dire pour son excuse, c'est qu'alors il était très-jeune, et que lui-même probablement s'était condamné depuis, puisqu'il avait jugé à propos de retrancher ces *lettres* de toutes les éditions dont il a été le rédacteur.

Il me semble aussi aller beaucoup trop loin quand il soutient que la pièce de Sophocle est finie au second acte, et que les paroles du devin Tirésias sont si claires, qu'OEdipe ne peut manquer de s'y reconnaître. Pour juger de ce reproche, voyons ce que dit le devin. C'est le chœur qui conseille au roi de le faire venir, et le roi répond que Créon lui a déjà donné le même avis ; qu'en conséquence il a déjà envoyé deux fois chercher cet interprète des dieux si révééré dans Thèbes, et qu'il s'étonne que Tirésias tarde si long-temps. Le vieillard aveugle à qui le ciel a donné la connaissance de ce qu'il y a de plus secret, et qui est parmi les mortels ce qu'Apollon est parmi les dieux, est amené sur la scène ; et j'avoue que ce personnage me paraît mieux adapté au sujet, et produire plus de curiosité et de terreur que celui du grand-prêtre dans la pièce française, rôle beaucoup moins caractérisé que celui de Tirésias. Tous les deux tiennent d'abord le même langage, tous deux résistent long-temps avant que de parler, et ne se déterminent qu'à regret à nommer OEdipe comme le meurtrier de Laïus. Il s'empporte également dans les deux pièces, et le grand-prêtre et Tirésias sont également traités d'imposteurs. Mais voici comme Voltaire, dans la fin de la scène, a restreint son imitation :

Vous me traitez toujours de traître et d'imposteur :
Votre père, autrefois, me croyait plus sincère.

O E D I P E.

Arrête : que dis-tu ! Qui ! Polybe ? mon père !...

LE GRAND-PRÊTRE.

Vous apprendrez trop tôt votre funeste sort :
Ce jour va vous donner la naissance et la mort.

Ce vers prophétique est admirable. Le vers de Sophocle peut faire connaître combien la langue grecque était plus hardie que la nôtre dans son expression : *Ce jour vous enfantera et vous tuera*; et le vers de Voltaire fait voir comme il faut traduire.

Vos destins sont comblés : vous allez vous connaître.
Malheureux! savez-vous quel sang vous donna l'être?
Entouré de forfaits à vous seul réservés,
Savez-vous seulement avec qui vous vivez?

Jusqu'ici le poète français traduit : là il s'arrête et termine ainsi la scène :

O Corinthe! ô Phocide, exécration hyménée!
Je vois naître une race impie, infortunée,
Digne de sa naissance, et de qui la fureur
Remplira l'univers d'épouvante et d'horreur.
Sortons.

Tirésias en dit beaucoup davantage. « Je vous le
« dis pour la dernière fois : cet homme que vous
« cherchez, ce criminel, ce meurtrier est dans
« Thèbes. On le croit étranger; mais on saura bien-
« tôt qu'il est Thébain. Sa fortune va s'évanouir
« comme un songe. Aveugle, réduit à l'indigence,
« courbé sur un bâton, on le verra errer dans les
« contrées étrangères. Quelle confusion quand il
« se reconnaîtra frère de ses fils, époux de sa mère,
« incestueux et parricide! Allez, prince, éclairez-

« sez ces terribles paroles; et si vous les trouvez
« trompeuses, je consens de passer pour un faux
« prophète. »

Je conviens qu'il y a plus d'art dans le poète français, qui se borne d'abord à ne faire voir dans Œdipe que le meurtrier de Laïus, et enveloppe le reste dans des paroles vagues et obscures, qui ne peuvent faire naître que des soupçons. C'est se conformer aux règles de la progression dramatique, que de développer par degrés toutes les horreurs de la destinée d'Œdipe, et de ne le montrer incestueux et parricide qu'à la fin de la pièce. Le moderne a mieux observé ce précepte que l'ancien; et c'est en cette partie surtout *que le Français de vingt-quatre ans*, comme l'a écrit Rousseau, qui dans ce temps-là était juste, *l'a emporté sur le Grec de quatre-vingts*. C'est un progrès que l'art a dû faire; mais est-il vrai que les paroles de Tirésias, qui en apprennent trop aux spectateurs, révèlent tout le sort d'Œdipe si clairement, qu'il faut, dit Voltaire, *que la tête lui ait tourné s'il ne regarde pas Tirésias comme un véritable prophète*. Cet arrêt me paraît beaucoup trop sévère; car enfin Œdipe, qui se croit toujours, et qui doit se croire fils de Polybe, roi de Corinthe; Œdipe, à qui l'on n'a pas encore dit un seul mot qui puisse lui faire connaître qu'il est fils de Laïus; Œdipe peut-il deviner tout cela, parce qu'on lui a dit que le meurtrier de Laïus se trouvera le mari de sa mère et le frère de ses enfants? Ce qui est vrai, c'est qu'il devait être frappé du rapport qui se

trouve entre les paroles du devin et l'oracle de Delphes, qui lui a prédit autrefois, à lui OEdipe, (comme il va l'avouer tout-à-l'heure à Jocaste), précisément les mêmes choses dont le menace Tirésias ; ce rapport devrait l'inquiéter, et ici la critique est juste. Mais de ce qu'OEdipe ne fait pas ce qu'il y a de mieux à faire, et ne dit pas ce qu'il y a de mieux à dire, il ne s'ensuit pas que son destin soit si manifestement dévoilé, que *la pièce est entièrement finie* ; et conclure que Sophocle *ne savait pas même préparer les événements et cacher sous le voile le plus mince la catastrophe de ses pièces, et qu'il viole les règles du sens commun pour ne pas manquer en apparence à celles du théâtre*, c'est joindre, ce me semble, beaucoup d'injustice dans les jugements à beaucoup de dureté dans les termes.

Un tort plus grand, et qui paraît à peine concevable, c'est d'avoir lu avec tant de précipitation l'ouvrage qu'il imitait, ou d'en parler de mémoire si légèrement, qu'il trouve dans Sophocle ce qui n'y est pas, et qu'il n'y voit pas ce que tout le monde peut y voir : « Lorsque OEdipe (dit-il) apprend de Jocaste que le seul témoin de la mort « de Laïus, Phorbas, vit encore, il ne songe seulement pas à le faire chercher. Le chœur lui-même, qui donne toujours des conseils à OEdipe, « ne lui donne pas celui d'interroger ce témoin. Il « le prie seulement d'envoyer chercher Tirésias. » Rien de tout cela n'est conforme à la vérité. C'est au troisième acte qu'OEdipe apprend de Jocaste

que Phorbas est vivant ; et le chœur ne peut pas lui donner là-dessus le conseil d'envoyer chercher Tirésias, car ce conseil a été donné dès le premier acte et exécuté au second, et Jocaste ne voit OEdipe qu'après la scène où le devin a parlé au roi. Le chœur ne peut pas lui conseiller de faire venir Phorbas ; il n'en a pas le temps, car le premier mot d'OEdipe, dès que Jocaste lui a parlé, est celui-ci : *Faites venir Phorbas au plus vite.* Jocaste s'en charge ; et avant de la quitter il lui répète encore : *Songez, je vous en conjure, à faire venir ce Phorbas qui peut seul éclaircir mon sort.* C'est par là que finit le troisième acte ; et Phorbas, qui est retiré à la campagne, arrive à la scène quatrième du quatrième acte. Il ne paraît pas qu'il y ait de temps perdu, suivant les règles de la vraisemblance ; car il faut observer que les anciens n'avaient pas, comme nous, d'entr'actes proprement dits, qui laissent le théâtre vide pendant un certain temps, et permettent de supposer un intervalle tel à peu près qu'on le veut pour les événements qui se passent derrière le théâtre. Leurs actes n'étaient séparés que par des intermèdes que chantait le chœur, qui ne quittait point la scène, et qui, par conséquent, rendait la règle d'unité de temps beaucoup plus rigoureuse que parmi nous. Aussi arrive-t-il que dans leurs pièces les événements paraissent quelquefois précipités. D'après l'exposé fidèle qu'on vient d'entendre, que deviennent les critiques de Voltaire, qui reproche à Sophocle de n'avoir pas fait précisément tout ce qu'il a fait ?

Ailleurs il lui fait dire ce qu'il n'a pas dit : « On « avait prédit à Jocaste que son fils porterait ses « crimes jusqu'au lit de sa mère; et lorsque OEdipe « lui dit, *On m'a prédit que je souillerais le lit de « ma mère*, elle doit répondre sur-le-champ : *On « en avait prédit autant à mon fils*. » Non, elle ne saurait faire cette réponse; car elle ne dit nulle part qu'on lui ait prédit cela de son fils : elle dit seulement que ce fils, suivant l'oracle, devait être *le meurtrier de son père*. Voltaire a ajouté, il est vrai, dans sa pièce : *et le mari de sa mère*. Mais sur ce qu'il fait dire à son OEdipe, il ne doit pas juger celui de Sophocle, qui n'en a pas dit un mot. Il prétend qu'à moins d'un aveuglement inconcevable, la conformité qui se trouve entre les prédictions faites à son fils et celles que l'oracle a faites à OEdipe, et celles de Tirésias, doit lui faire connaître manifestement la vérité. Mais Jocaste croit mort ce fils qu'elle a fait exposer ; mais OEdipe croit que Polybe est son père : mais Sophocle a eu soin de donner à Jocaste, dans tout son rôle, un mépris marqué pour les oracles, depuis qu'on a vu périr par la main de brigands inconnus ce même Laïus qui devait périr par la main de ce même fils qu'elle a exposé et qu'elle croit mort. J'ose penser encore que toute cette intrigue est fort bien nouée, que les incertitudes et les obscurités y sont suffisamment ménagées, et que ce n'est pas sans raison qu'on a regardé l'*OEdipe* comme ce que les anciens avaient fait de mieux en ce genre. Il n'y a de défaut réel que celui qui

est inhérent au sujet, et qui se trouve dans le poète français comme dans le poète grec; c'est le peu de vraisemblance que Jocaste et OEdipe n'aient fait depuis si long-temps aucune recherche sur la mort de Laïus. Mais heureusement ce défaut est dans l'avant-scène, et c'est à ce propos qu'Aristote observe que, quand un sujet a des invraisemblances inévitables, il faut au moins les placer avant l'action. Voltaire convient lui-même qu'à moins de perdre un très-beau sujet, il faut passer par-dessus cette invraisemblance; et l'on remarque en général que le spectateur ne se rend pas difficile sur ce qui a précédé l'action: il permet au poète tout ce que celui-ci veut supposer, et ne se montre plus sévère que sur ce qui se passe sous ses yeux.

A ce vice du sujet, qui n'est pas, après tout, fort important, il faut ajouter une faute réelle, qui est celle du poète, c'est la querelle très-mal fondée qu'OEdipe fait à Créon, et l'accusation intentée si légèrement contre lui d'avoir suborné Tirésias pour accuser le roi. Cet épisode très-mal imaginé remplit tout le troisième acte de Sophocle. OEdipe y tient un langage et une conduite également indignes d'un roi; il accuse et condamne Créon avec une témérité inexcusable, et il faut que Jocaste obtienne de lui, avec beaucoup de peine, de ne pas sévir contre un prince innocent. C'est encore là un de ces incidents épisodiques qui, ne produisant rien, sont viciieux dans tout système dramatique, parce qu'ils ne font

qu'occuper une place qu'ils ôtent à l'action principale. C'est probablement parce que celle d'Œdipe est en elle-même extrêmement simple que Sophocle, pour y remédier, est tombé dans ce défaut, que Voltaire n'a fait que remplacer par un autre en introduisant son Philoctète, plus étranger encore au sujet que Créon.

A l'égard du cinquième acte de Sophocle, Voltaire le trouve entièrement hors d'œuvre, et soutient que la pièce est finie quand le destin d'Œdipe est déclaré. Cela peut être vrai pour nous; mais je ne pense pas qu'il en fût de même pour les Grecs, et ce que nous avons déjà vu de leur théâtre confirme assez cette opinion. Ce cinquième acte contient la punition d'Œdipe, la mort de Jocaste qui se tue elle-même, et les adieux que vient faire à ses enfants ce père infortuné, qui s'est condamné à l'exil et à l'aveuglement. J'avoue que je ne vois rien là que j'aie envie de rejeter; et en supposant, ce dont je doute encore, que la scène du père et des enfants nous parût superflue au théâtre, il est sûr au moins qu'on ne peut la lire sans attendrissement. La voici. Il a recommandé ses fils à Créon qui va régner pendant leur minorité, et il demande ses deux filles qui sont encore dans l'enfance.

Que je les touche encor de mes mains paternelles :
Laissez-moi la douceur de pleurer avec elles,
O généreux Créon ! C'est mon dernier espoir.
Oui, que je les embrasse, et je croirai les voir.
Que dis-je ? Vous avez exaucé ma prière ;

Vous avez eu pitié de ce malheureux père :
Ne les entends-je pas ?

CRÉON.

J'ai prévenu vos vœux.

ŒDIPÉ.

Ah ! pour prix de vos soins , cher prince , que les dieux
Signalent envers vous leur bonté tutélaire ,
Comme ils ont envers moi signalé leur colère !
Où sont-elles ? Venez , venez , approchez-vous ,
Mes filles , chers enfants , objets jadis si doux !
Touchez eneor ces mains aux crimes condamnées ,
Ces mains que contre moi j'ai moi-même tournées.
O mes filles ! voyez , voyez mes maux affreux ,
Ceux que je me suis faits , ceux que m'ont faits les dieux.
Vous pleurez ! ah ! plutôt , ah ! pleurez sur vous-même :
Je vois dans l'avenir votre infortune extrême.
Quel destin vous attend au milieu des humains !
Enfants haïs des dieux , de combien de chagrins
Ils sèment sous vos pas le sentier de la vie !
Ils ont à l'innocence attaché l'infamie.
A quels jeux , quelle fête , à quel festin sacré
Oseriez-vous porter un front déshonoré ?
Quels spectacles pour vous auront eneor des charmes ?
Vous n'en reviendrez point sans répandre des larmes.
Quand l'âge de l'hymen sera venu pour vous ,
Quel père dans son fils voudra voir votre époux ?
Qui voudra de mon sang partager les souillures ?
Celui dont je suis né teignit mes mains impures.
L'inceste m'a placé dans le lit maternel ,
Et vous êtes les fruits de ce nœud criminel.
• Il faudra supporter l'affront de ces reproches ;
• Vous verrez les mortels éviter vos approches ,
Et vous arriverez au terme de vos ans ,
Sans connaître d'époux , sans nourrir des enfants....
(A Créon.)
O vous , le seul appui qui reste à leur misère ,
Vous , fils de Ménécée , hélas ! soyez leur père :
Elles n'en ont point d'autre ; elles sont sans secours ;
La honte , l'indigence , environnent leurs jours.
Des yeux de la pitié regardez leur enfance ;

Vous ne les devez pas punir de leur naissance :
Donnez-moi votre main, gage de votre foi.

(A ses filles.)

Et vous, qui pour jamais vous séparez de moi,
Je vous en dirais plus, si vous pouviez m'entendre ;
Mais que font les conseils dans un âge si tendre ?
Adieu : puisse le ciel, fléchi par mes revers,
Détourner loin de vous les maux que j'ai soufferts !

Peut-on douter qu'une pareille scène ne fit couler quelques larmes ? Je ne sais si je me trompe, mais il me semble qu'elle terminerait heureusement la tragédie d'*OEdipe*. Ne faut-il pas, pour que sa destinée s'accomplisse, qu'on le voie partir pour l'exil, qui est le châtement auquel les dieux l'ont condamné ? Ses adieux, son départ, ne font-ils pas dès-lors une partie essentielle de ses malheurs, qui sont l'objet de la pièce ? Il y a plus : après que le cœur a été serré douloureusement par l'horreur qu'inspire cette complication de crimes involontaires commis par l'innocence, ce poids de la fatalité qui écrase un homme vertueux, et qui est, à mon gré, un des inconvénients de ce sujet, on éprouve volontiers un attendrissement dont on avait besoin. Jusque-là l'on n'a vu que des atrocités dont les dieux sont les seuls auteurs ; et les infortunes d'*OEdipe* semblent d'affreux mystères où la raison et la justice ont peine à se retrouver. Mais lorsque ce malheureux père, aveugle et banni, embrasse pour la dernière fois ses enfants, dont il se sépare pour toujours, la nature se reconnaît dans ce tableau : on n'entend pas la plainte d'*OEdipe* sans être ému de compas-

sion, et l'on donne à ses disgraces des pleurs qu'on avait besoin de répandre.

Il ne faut point parler de l'*Œdipe* de Corneille : il n'est pas digne de son auteur, et le sujet n'y est pas même traité ; il est étouffé par un long et froid épisode d'amour, qui s'étend d'un bout de la pièce à l'autre, et qui n'a pas, comme celui de Philoctète dans l'*Œdipe* de Voltaire, l'avantage d'être au moins racheté, autant qu'il peut l'être, par le mérite du style. Ce dernier a cependant emprunté de Corneille deux beaux vers, l'un qui est la peinture du Sphinx :

Ce monstre à voix humaine, aigle, femme et lion ;

l'autre qui exprime heureusement l'excommunication en usage chez les anciens :

Privé des feux sacrés et des eaux salutaires.

On a cité aussi fort souvent un morceau d'une tournure très-philosophique sur ce dogme de la fatalité, si cher aux anciens, et qui anéantit la liberté de l'homme. Ce morceau, quoiqu'il y ait quelques fautes de diction, est écrit et pensé avec une énergie particulière à Corneille ; et Voltaire remarque très-judicieusement qu'il naît du sujet, et n'est point un lieu commun comme tant d'autres, ni une déclamation étrangère à la pièce. *Des réflexions sur la fatalité*, dit-il, *peuvent-elles être mieux placées que dans le sujet d'Œdipe ?* Elles contribuèrent même au succès de l'ouvrage, qui resta au théâtre jusqu'au moment où il céda sa

place à celui du jeune rival de Sophocle. Lorsque la pièce de Corneille parut, on était fort occupé des querelles sur le libre arbitre, et les amateurs apprirent par cœur cette tirade, qui devint fameuse :

Quoi ! la nécessité des vertus et des vices
D'un astre impérieux doit suivre les caprices ;
Et Delphes malgré nous conduit nos actions
Au plus bizarre effet de ses prédictions !
L'ame est donc tout esclave : une loi souveraine
Vers le bien ou le mal incessamment l'entraîne ;
Et nous ne recevons ni crainte ni désir
De cette liberté qui n'a rien à choisir.
Attachés sans relâche à cet ordre sublime ,
Vertueux sans mérite, et vicieux sans crime,
Qu'on massacre les rois, qu'on brise les autels,
C'est la faute des dieux, et non pas des mortels.
De toute la vertu sur la terre épandue,
Tout le prix à ces dieux, toute la gloire est due ;
Ils agissent en nous quand nous pensons agir ;
Alors qu'on délibère on ne fait qu'obéir ;
Et notre volonté n'aime, hait, cherche, évite,
Que suivant que d'en haut leur bras la précipite !
D'un tel aveuglement daignez me dispenser.
Le ciel, juste à punir, juste à récompenser,
Pour rendre aux actions leur peine et leur salaire,
Doit nous offrir son aide, et puis nous laisser faire.
N'enfonçons toutefois ni votre *ail* ni le mien,
Dans ce profond abîme où nous ne voyons rien.

Peut-être ne sera-t-on pas fâché de voir comment Voltaire a rendu précisément les mêmes idées dans un *discours* sur la liberté de l'homme.

D'un artisan suprême impuissantes machines,
Automates pensants, mus par des mains divines,
Nous serions à jamais de mensonge occupés,

Vils instruments d'un dieu qui nous aurait trompés !
 Comment, sans liberté, serions-nous ses images ?
 Que lui reviendrait-il de ses *brutes*¹ ouvrages ?
 On ne peut donc lui plaire, on ne peut l'offenser ;
 Il n'a rien à punir, rien à récompenser.
 Dans les cieux, sur la terre, il n'est plus de justice,
 Caton est sans vertu, Catilina sans vice :
 Le destin nous entraîne à nos affreux penchants,
 Et ce chaos du monde est fait pour les méchants.
 L'oppresser insolent, l'usurpateur avare,
 Cartouche, Miriwitz, ou tel antre barbare,
 Plus coupable enfin qu'eux², le calomniateur
 Dira : « Je n'ai rien fait, Dieu seul en est l'auteur ;
 « Ce n'est pas moi, c'est lui qui *manque à ma parole*³,
 « Qui frappe par mes mains, pille, brûle, viole. »
 C'est ainsi que le dieu de justice et de paix
 Serait l'auteur du trouble et le dieu des forfaits.
 Les tristes partisans de ce dogme effroyable
 Diraient-ils rien de plus, s'ils adoraient le diable ?

On retrouve dans ce morceau la brillante facilité de l'auteur ; mais en général il paraît avoir étendu dans des vers harmonieux ce que Corneille a resserré dans des vers énergiques ; et, malgré le mérite de l'imitateur, la supériorité appartient ici tout entière à l'original, non-seulement pour l'invention, mais encore pour l'exécution.

Compensation faite des beautés et des défauts, il serait difficile de prononcer entre les deux *OEdipe*. Il n'en est pas de même d'*Électre* : quel-

¹ Faute de français. *Brutes* ne se dit que des animaux, *les brutes*. *Brut*, adjectif, qui signifie grossier, informe, s'écrit sans *e*, comme on le voit ici, au masculin : *un ouvrage brut*, *un diamant brut*. Il ne prend l'*e* qu'au féminin : *une pierre brute*.

² Hyperbole trop forte.

³ Hémistiche trop faible après ce qui précède.

que belle que soit celle de Sophocle, celle de Voltaire l'emporte de beaucoup, au jugement des plus sévères connaisseurs. Il a fait ici de Sophocle le plus grand éloge possible, en l'imitant presque en tout. Le beau caractère d'Électre, l'un des plus dramatiques que l'on connaisse ; sa douleur profonde, tour-à-tour si touchante et si impétueuse ; les regrets qu'elle donne à son père qu'elle a perdu, à son frère qu'elle a sauvé, et qu'elle attend comme un libérateur ; son esclavage, qui n'abat ni son courage ni sa fierté ; la soif de vengeance qui l'anime sans cesse ; enfin, le contraste que forme le rôle de Chrysothémis, qui est l'Iphise de Voltaire, et dont la sensibilité douce et timide fait encore mieux ressortir l'élévation et l'énergie de sa sœur ; les ordres d'Apollon, qui recommande le secret à Oreste comme le ressort de toute son entreprise ; le rôle du vieux gouverneur d'Oreste, qui est le Pammène de la pièce française ; cette idée si théâtrale d'apporter une urne qui est supposée contenir les cendres du fils d'Agamemnon, et qui produit une scène fameuse dans toute l'antiquité par le grand effet qu'elle eut à Athènes et à Rome ; ces alternatives de crainte et d'espérance, causées par la fausse nouvelle de la mort d'Oreste et par les présents qu'on a vus sur le tombeau de son père ; cette situation déchirante de la malheureuse Électre, qui croit tenir entre ses mains les cendres de son frère, tandis que ce frère est sous ses yeux ; cette reconnaissance si naturellement amenée par l'attendrissement d'Oreste qui ne peut ré-

sister aux larmes de sa sœur; en un mot, cette simplicité d'action et d'intérêt, si rare et si admirable; tout cela fait également le fond des deux pièces, tout cela est beau dans Sophocle; et plus encore dans Voltaire. Le poète français a rassemblé dans sa tragédie toutes les beautés qui appartiennent au sujet, et toutes celles que pouvait y joindre un talent tel que le sien, fortifié de ce que l'art a pu acquérir depuis Sophocle. Celui-ci n'avait pas, à beaucoup près, à fournir une carrière si longue et si difficile. Les chœurs et les récits en occupent une partie : celui de la mort d'Oreste, qui a péri, dit-on, en tombant de son char aux jeux olympiques, tient la moitié du second acte. Il faut remarquer que Sophocle a commis en cet endroit un anachronisme, puisque les jeux olympiques n'ont été établis que long-temps après l'époque où se passe l'action de la pièce. Mais les Grecs étaient si amoureux de ces sortes de descriptions, qu'ils pardonnèrent aisément au poète cette liberté, et que ce long morceau descriptif, qui nous paraîtrait fort déplacé, fut un de ceux qui attirèrent le plus d'applaudissements à l'auteur. On concevra, on excusera même cet enthousiasme, si l'on se rappelle que les Grecs regardaient, non sans raison, les jeux olympiques comme une des plus belles institutions dont ils pussent se glorifier, et qu'ils étaient très-flattés d'en voir le tableau tracé sur leur théâtre par le pinceau de Sophocle. Voltaire n'a pu en faire usage; mais celui qu'il a mis au cinquième acte,

et où il peint en traits si nobles et si frappants la révolution que produit Oreste en se montrant aux anciens soldats d'Agamemnon, lui appartient entièrement, et a de plus le mérite d'appartenir au sujet.

Le poète français a enchéri encore sur son modèle dans la scène de l'urne. Chez Sophocle, Électre ne voit dans son frère qu'un envoyé de Strophius qui apporte les cendres d'Oreste. Chez Voltaire, Oreste passe lui-même pour le meurtrier.

Des meurtriers d'Oreste, ô ciel! suis-je entourée?

dit Électre à Oreste et à Pylade; ce qui rend la situation bien plus douloureuse et plus terrible pour elle et pour son frère. Cette scène si heureusement imaginée par Sophocle, où Chrysothémis vient avec un transport de joie annoncer à sa sœur que sans doute Oreste est vivant, qu'il est même dans le palais, parce qu'elle a vu des offrandes et des cheveux sur le tombeau d'Agamemnon; cette nouvelle, qu'elle apporte à Électre dans l'instant même où le bruit de la mort d'Oreste, qui semble certaine, vient de la mettre au désespoir; tout cela est encore embelli par l'art de l'imitateur. Dans le grec, cette nouvelle ne fait pas la moindre impression sur Électre, qui se croit trop sûre de la mort d'Oreste, dont elle a entendu le récit qu'on a fait à Clytemnestre devant elle; elle se contente de plaindre l'erreur de Chrysothémis, et celle-ci se repent elle-même de cette fausse joie qui l'a abusée un moment. Dans l'auteur français,

Électre , qui n'a pas encore les mêmes raisons de croire son frère mort , reçoit avidement cet espoir qu'on lui présente. Elle quitte la scène à la fin du second acte , toute remplie de cette joie passagère dont pourtant elle se défie. Ah ! dit-elle à sa sœur en sortant avec elle :

Ah ! si vous me trompez , vous m'arrachez la vie.

On prévoit de là quelle sera sa douleur quand la mort d'Oreste paraîtra confirmée. Aussi rentre-t-elle en disant :

L'espérance trompée accable et décourage :
Un seul mot de Pammène a fait évanouir
Ces songes imposteurs dont vous osiez jouir.

Ces mouvements opposés qui se succèdent , ce flux et reflux de joie et d'affliction , sont l'ame de la tragédie ; et c'est une des parties de l'art où les modernes ont excellé.

Il y a une scène dont le poète français n'a point fait usage , et c'est peut-être la seule des beautés de cette pièce qu'il ne se soit point appropriée. Sophocle en avait pris l'idée dans les *Coëphores* ; mais il l'a exécutée d'une manière toute différente. Elle est plus terrible dans Eschyle ; dans Sophocle , elle est plus touchante. Chez lui , c'est Chrysothémis qui s'est chargée des offrandes et des expiations de Clytemnestre. Cette mère coupable est effrayée d'un songe menaçant dont elle voudrait détourner le présage. Chrysothémis trouve Électre sur son passage , lui expose les terreurs de leur

mère, et le dessein qui l'amène. Électre, saisie d'horreur, la conjure de se refuser à un pareil emploi.

Ah! ma sœur, loin de vous ce ministère impie;
Loin, loin de ce tombeau ces dons d'une ennemie!
Voulez-vous violer tous les droits des humains?
Avez-vous pu charger vos innocentes mains
Des coupables présents d'une main meurtrière,
Des présents qu'ont souillés le meurtre et l'adultère?
Voyez ce monument : c'est à nous d'empêcher
Que jamais rien d'impur ne puisse en approcher.
Jetez, jetez, ma sœur, cette urne funéraire,
Ou bien, loin de ces lieux, cachez-la sous la terre;
Et pour l'en retirer, attendez que la mort
De Clytemnestre un jour ait terminé le sort.
Alors, reportez-la sur sa cendre infidèle :
Allez, de tels présents ne sont faits que pour elle.
Croyez-vous, s'il restait dans le foud de son cœur,
Après ses attentats, une ombre de pudeur,
Croyez-vous qu'aujourd'hui la fureur qui l'anime
Vint jusque dans sa tombe outrager sa victime,
Insulter à ce point les mânes d'un héros,
La sainteté des morts et les dieux des tombeaux?
Et de quel œil, ô ciel ! pensez-vous que mon père
Puisse voir ces présents que l'on ose lui fuir ?
Ah ! n'est-ce pas ainsi, quand il fut massacré,
Qu'on plongea dans les eaux son corps défiguré,
Comme si l'on eût pu dans le sein des eaux pures
Laver en même temps le crime et les blessures ?
Les forfaits à ce prix seraient-ils effacés ?
Ne le permettez pas, dieux qui les punissez !
Et vous, ma sœur, et vous, n'en commettez point d'autres :
Prenez de mes cheveux, prenez aussi des vôtres.
Le désordre des miens atteste mes douleurs ;
Souvent ils ont servi pour essuyer mes pleurs :
Il m'en reste bien peu ; mais prenez, il n'importe ;
Il aimera ces dons que notre amour lui porte.
Joignez-y ma ceinture : elle est sans ornement ;

Elle peut honorer ce triste monument.

Mon père le permet : il voit notre misère ;

Lui seul peut la finir, etc.

La naïveté des mœurs grecques se montre ici tout entière ; mais Voltaire nous y avait tellement accoutumés dans cette pièce, que ce morceau, sous sa plume, aurait pu, ce me semble, trouver place facilement. N'a-t-il pas su tirer parti même du rôle d'Égisthe, qui n'est rien dans Sophocle, puisqu'il ne paraît que pour être tué par Oreste ? Nous avons déjà vu, dans plus d'une pièce grecque, qu'on ne regardait pas alors comme un défaut de ne faire venir un personnage que pour le dénouement : aucun de nos auteurs ne se l'est permis. Cependant il ne serait pas impossible qu'il y eût tel sujet où cette marche fût raisonnable, c'est-à-dire absolument nécessaire ; car je ne connais pas d'autre manière de la justifier.

Les personnages odieux, dans la tragédie, servent aux moyens ; les personnages intéressants servent à l'effet. C'est en conséquence de ce principe que Voltaire s'est si bien servi d'Égisthe pour jeter Oreste dans le plus imminent danger depuis la fin du quatrième acte jusqu'au dénouement, et pour développer le grand caractère de Clytemnestre. C'est par ces deux endroits surtout qu'il est infiniment supérieur à Sophocle ; et c'est ce qui mérite d'être détaillé.

Les anciens, chez qui l'intrigue est en général la partie faible, parce qu'ayant d'autres ressources dans leur spectacle ils avaient moins senti le be-

soin de perfectionner celle-là, les anciens ne savaient pas nouer assez fortement une pièce pour mettre dans un grand péril les principaux personnages, et les en retirer sans invraisemblance. C'est là l'effort de l'art chez les modernes, et Sophocle lui-même ne l'a pas porté jusque-là. Dans son *Électre*, Égisthe est absent pendant toute la pièce : il ne revient que pour voir Clytemnestre déjà égorgée, et pour se trouver pris comme dans un piège. Qu'en arrive-t-il ? c'est qu'Oreste n'est jamais en danger. Je sais bien que le sort d'Électre inspire la pitié, et que sa situation et celle de son frère attendrissent l'âme et soutiennent la curiosité ; mais la pitié même s'use et s'affaiblit, quand la situation est toujours la même pendant quatre actes, et n'est pas variée par des incidents qui font naître la crainte ou qui augmentent le malheur et le danger. Ce n'est pas assez que les personnages soient dans une position intéressante, il faut encore que cet intérêt aille en croissant ; s'il n'augmente pas, il diminue. C'est ce progrès continu et nécessaire qui rend la tragédie si difficile. Ainsi, dans l'*Électre* française, à peine Oreste est-il reconnu par sa sœur, qu'il est découvert par le tyran, et mis dans les fers avec Pylade et Panmène ; en sorte que le spectateur, qui a respiré un moment en voyant le frère et la sœur réunis, n'en est que plus effrayé du péril qui les environne ; car rien ne peut arrêter le bras d'Égisthe que Clytemnestre elle-même ; et c'est ici, à mon gré, le coup de maître. Tout ce rôle de Clytemnestre est

dans Voltaire une véritable création ; car, dans cette foule de pièces composées sur le même sujet, on ne trouve nulle part le moindre germe de cette idée. Ni Crébillon ni Longepierre, ni étrangers ni nationaux, ni anciens ni modernes, n'avaient imaginé que cette femme, qui avait assassiné son mari, pût défendre contre le complice de son crime le fils dont elle-même doit tout craindre. Les remords sont indiqués dans Sophocle, mais très-faiblement ; et dans Voltaire tout est gradué, développé, achevé avec une égale supériorité.

S'il n'a point fait entrer dans sa pièce cette plainte éloquente d'Électre lorsqu'elle tient l'urne entre ses mains, c'est que l'étendue de ce morceau, proportionnée aux mœurs et aux convenances du théâtre d'Athènes, eût trop ralenti une scène dont l'action est plus vive et plus forte dans la pièce française que dans la grecque, et la traduction de cette espèce d'élégie dramatique fera ressortir davantage la différence du génie des deux théâtres, en prouvant que les beautés de l'un ne pouvaient pas toujours convenir à l'autre.

J'ai déjà dit que l'expression vraie et ingénue des affections de la nature devait être beaucoup plus facile dans la poésie grecque que dans la nôtre ; et c'est une raison de plus pour que l'on juge avec quelque indulgence les efforts que j'ai faits dans ces différents essais de traduction, où j'ai tâché de me rapprocher de la simplicité antique, autant que me l'a permis la noblesse, quel-

quefois peut-être un peu trop superbe, de notre langue poétique.

O monument sacré du plus cher des humains!
Cher Oreste, est-ce toi que je tiens dans mes mains?
O toi! dont mes secours ont protégé l'enfance,
Toi que j'avais sauvé dans une autre espérance,
Est-ce ainsi que, pour moi depuis long-temps perdu,
Mon frère à mes regards devait être rendu?
Je devais donc de toi ne revoir que ta cendre!
Ah! qu'il eût mieux valu, dans l'âge le plus tendre,
Périr avec ton père, hélas! et du berceau
Descendre à ses côtés dans le même tombeau!
Et maintenant tu meurs, ô victime chérie,
Sous un ciel étranger et loin de ta patrie,
Loin de ta sœur!... et moi, je n'ai pu sur ton corps
Prodiguer les parfums, les ornements des morts!
D'autres ont pris pour toi les soins que j'ai dû prendre;
D'autres sur le bûcher ont recueilli ta cendre!
Ces débris précieux, on les porte à ta sœur,
Dans une urne vulgaire enfermés sans honneur!
O malheureuse Électre! ô frivoles tendresses!
Inutiles travaux et trompeuses caresses!
Soigner tes premiers ans fut mon plus doux plaisir,
Et de mes propres mains j'aimais à te nourrir.
M'occupant de toi seul, j'ai rempli près d'un frère
Le devoir de nourrice, et d'esclave et de mère.
Où sont-ils ces beaux jours, ces jours si fortunés!
Ah! la mort avec toi les a donc moissonnés!
Oreste! tu n'es plus!... et je n'ai plus de père!
Me voilà seule au monde; et ma barbare mère
Avec mes ennemis jouit de ma douleur!
Vainement à mes maux tu promis un vengeur:
Oreste a dans la tombe emporté mon attente;
Et qu'est-il aujourd'hui? rien qu'une ombre impuissante
Que suis-je, hélas! moi-même, après t'avoir perdu?
Qu'une ombre, qu'un fantôme aux enfers attendu!
Mon frère, reçois-moi dans cette urne funeste;
D'Électre auprès de toi reçois le triste reste:
Les mêmes sentiments unissaient notre sort;

Soyons encor tous deux réunis dans la mort.

La mort est secourable, et la tombe est tranquille :

Ah ! pour les malheureux il n'est point d'autre asile.

Il est honorable pour la mémoire de Sophocle, qu'en voulant trouver le chef-d'œuvre de l'ancienne tragédie, il faille choisir entre deux de ses ouvrages, l'*OEdipe-roi* et le *Philoctète*. Je ne sais si un intérêt particulier fait illusion à mon jugement ; mais j'étais admirateur du second long-temps avant que j'eusse songé à en être l'imitateur, et ma prédilection pour cet ouvrage était connue. Il y a dans l'*OEdipe*, je l'avoue, un plus grand intérêt de curiosité ; mais il y a dans le *Philoctète* un pathétique plus touchant. L'intrigue du premier se développe et se dénoue avec beaucoup d'art : c'est peut-être un art encore plus admirable d'avoir pu soutenir la simplicité de l'autre ; peut-être est-il encore plus difficile de parler toujours au cœur par l'expression des sentiments vrais, que d'attacher l'attention et de la suspendre, pour ainsi dire, au fil des événements. Vous avez vu d'ailleurs qu'on pouvait faire à l'*OEdipe* des reproches assez graves : d'abord la nature du sujet, qui a quelque chose d'odieux, puisque l'innocence y est la victime des dieux et de la fatalité ; mais surtout la querelle d'*OEdipe* avec Créon, épisode de pur remplissage, sans intérêt et sans motif ; au lieu que dans le *Philoctète*, sujet encore plus simple que l'*OEdipe*, Sophocle a su se passer de tout épisode. On n'y peut remarquer qu'une scène inutile, celle du second acte, où un soldat d'Ulysse, déguisé,

vient par de fausses alarines presser le départ de Pyrrhus et de Philoctète : ressort superflu, puisque celui-ci n'a pas de désir plus ardent que de partir au plus tôt. Cette scène alonge inutilement la marche de l'action, et j'ai cru devoir la retrancher. Mais à cette seule faute près, si l'on considère que la pièce, faite avec trois personnages, dans un désert, ne languit pas un moment; que l'intérêt se gradue et se soutient par les moyens les plus naturels, toujours tirés des caractères, qui sont supérieurement dessinés; que la situation de Philoctète, qui semblerait devoir être toujours la même, est si adroitement variée, qu'après s'être montré le plus à plaindre des hommes dans l'île de Lemnos, après avoir regardé comme le plus grand bonheur possible que l'on voulût bien l'en tirer, c'est pour lui, dans les deux actes suivants, le plus grand des maux d'être obligé d'en sortir; que cette heureuse péripétie est si bien fondée en raison, que le spectateur change d'avis et de sentiment en même temps que le personnage; que ce personnage est en lui-même un des plus théâtraux qui se puisse concevoir, parce qu'il réunit les dernières misères de l'humanité aux ressentiments les plus légitimes, et que le cri de la vengeance n'est chez lui que le cri de l'oppression; qu'enfin son rôle est d'un bout à l'autre un modèle parfait de l'éloquence tragique; on conviendra facilement qu'en voilà assez pour justifier ceux qui voient dans cet ouvrage la plus belle conception dramatique dont l'antiquité puisse s'applaudir.

On avait regardé comme un défaut, du moins pour nous, l'apparition d'Hercule, qui produit le dénouement : cette critique ne m'a jamais paru fondée. Certes, ce n'est point ici que le dieu n'est qu'une machine : si jamais l'intervention d'une divinité a été suffisamment motivée, c'est sans contredit en cette occasion ; et ce dénouement, qui ne choque point la vraisemblance théâtrale, puisqu'il est conforme aux idées religieuses du pays où se passe l'action, est d'ailleurs très-bien amené, nécessaire et heureux. Hercule n'est rien moins qu'étranger à la pièce ; sans cesse il est question de lui : la possession de ses flèches est le nœud principal de l'intrigue ; le héros est son compagnon, son ami, son héritier. Philoctète a résisté et a dû résister à tout : qui l'emportera enfin de la Grèce ou de lui ? et qui tranchera plus dignement ce grand nœud qu'Hercule lui-même ? De plus, ne voit-on pas avec plaisir que Philoctète, jusqu'alors inflexible, ne cède qu'à la voix d'un demi-dieu, et d'un demi-dieu son ami ? C'est bien ici qu'on peut appliquer le précepte d'Horace, qui peut-être même pensait au *Philoctète* de Sophocle quand il a dit :

« Nec deus intersit, nisi dignus vindice nodus. »

« Ne faites pas intervenir un dieu, à moins que
« le nœud ne soit digne d'être tranché par un
« dieu. »

D'après ces raisons et ces autorités, j'ai osé croire que ce dénouement réussirait parmi nous

comme il avait réussi chez les Grecs, et je ne me suis pas trompé.

Brumoi s'exprime très-judicieusement sur ce sujet, et en général sur les différents mérites de cette tragédie, qu'il a très-bien observés. « Les dieux
« font entendre que la victoire dépend de Philoc-
« tête et des flèches d'Hercule ; mais comment dé-
« terminer ce guerrier malheureux à secourir les
« Grecs, qu'il a droit de regarder comme les au-
« teurs de ses maux ? C'est un Achille irrité qu'il
« faut regagner , parce qu'on a besoin de son bras ;
« et l'on a dû voir que Philoctète n'est pas moins
« inflexible qu'Achille, et que Sophocle n'est pas
« au-dessous d'Homère. Ulysse est employé à cette
« ambassade avec Néoptolème : heureux contraste
« dont Sophocle a tiré toute son intrigue ; car
« Ulysse, politique jusqu'à la fraude, et Néopto-
« lème, sincère jusqu'à l'extrême franchise, en
« font tout le nœud ; tandis que Philoctète, défiant
« et inexorable, élude la ruse de l'un, et ne se
« rend point à la générosité de l'autre ; de sorte
« qu'il faut qu'Hercule descende du ciel pour
« dompter ce cœur féroce, et pour faire le dénoue-
« ment. On ne peut nier qu'un pareil nœud ne
« mérite d'être dénoué par Hercule. »

Après des réflexions si justes, on est un peu étonné de trouver le résultat qui les termine. « *A suivre le goût de l'antiquité*, on ne peut repro-
« cher à cette tragédie aucun défaut considérable. » Non, pas même à *suivre le goût moderne* : ici l'un et l'autre sont d'accord. « Tout y est lié, tout y est

« soutenu, tout tend directement au but : c'est
« l'action même telle qu'elle a dû se passer. Mais,
« à en juger par rapport à nous, *le trop de simpli-*
« *cité*, et le spectacle d'un homme *aussi tristement*
« *malheureux* que Philoctète, ne peuvent nous
« faire *un plaisir aussi vif que les malheurs plus*
« *brillants et plus variés du Nicomède* de Cor-
« neille. »

Voilà un rapprochement bien étrange, et un jugement bien singulier. Quant au *trop de simplicité*, passons que cette opinion, assez probable alors, ne pût être démentie que par le succès. On en disait autant du sujet de *Mérope* avant que Voltaire l'eût traité, et je n'ai pas oublié ce qu'il m'a raconté plus d'une fois des plaisanteries qu'on lui faisait de tous côtés sur cette tendresse de Mérope pour son *grand enfant*, dont il voulait faire l'intérêt d'une tragédie. Mais que veut dire Bru-moi sur ce rôle de Philoctète, *si tristement malheureux* ? Si j'ai bien compris dans quel sens ces mots peuvent s'appliquer à un personnage dramatique, il me semble qu'ils ne peuvent convenir qu'à celui qui serait dans une situation monotone et irrémédiable : c'est alors que le malheur afflige plus qu'il n'intéresse, parce qu'au théâtre il n'y a guère d'intérêt sans espérance. Mais Philoctète n'est nullement dans ce cas, et ni l'un ni l'autre de ces reproches ne peut tomber sur ce rôle, reconnu si éminemment tragique. Enfin, de tous les ouvrages que l'on pourrait comparer au *Philoctète*, *Nicomède* est peut-être celui qu'il était le plus extraor-

dinaire de choisir. Quel rapport entre ces deux pièces, quand le principal mérite de l'une est d'abonder en pathétique, et que le grand défaut de l'autre est d'en être totalement dépourvue ! Qu'est-ce que ces *malheurs si brillants et si variés* de Nicomède ? A quoi donc pensait Brumoi ? Nicomède n'éprouve aucun *malheur* ; il est triomphant pendant toute la pièce ; il est, à la cour de son père, plus roi que son père lui-même, et il ne paraît qu'un moment en danger. Son rôle est *brillant*, il est vrai, mais ce n'est assurément point par le *malheur*. On peut aussi, sans manquer de respect pour le génie de Corneille, s'étonner du *plaisir vif* que procure, selon Brumoi, ce drame, qui est en effet le moins tragique de tous ceux où l'auteur n'a pas été absolument au-dessous de lui-même ; ce drame dans lequel il y a en effet quelques traits de grandeur, mais pas un moment d'émotion.

Le grand intérêt du rôle de Philoctète n'avait pas échappé à l'un des plus illustres élèves de l'antiquité, Fénelon, qui du chef-d'œuvre de Sophocle a tiré le plus bel épisode du sien : c'est encore un des morceaux du *Télémaque* qu'on relit le plus volontiers. Fénelon s'est approprié les traits les plus heureux du poète grec, et les a rendus dans notre langue avec le charme de leur simplicité primitive, en homme plein de l'esprit des anciens, et pénétré de leur substance. Mais il faut observer ici une différence très-remarquable entre la tragédie grecque et l'épisode du *Télémaque* ;

c'est que, dans l'une, Philoctète ne parle jamais d'Ulysse qu'avec l'expression de la haine et du mépris; et dans l'autre, ce même Philoctète, racontant, mais long-temps après, tous ses malheurs au fils d'Ulysse, semble condamner lui-même ses propres emportements, et représente Ulysse comme un sage inébranlable dans son devoir, et un digne citoyen qui faisait tout pour sa patrie. Rien ne fait plus d'honneur au jugement et au goût de Fénélon; rien ne fait mieux voir comme il faut appliquer ces principes lumineux et féconds sur lesquels doit être fondé l'ensemble de tout grand ouvrage, et qui sont aujourd'hui si peu connus. Il sentait combien l'unité de dessein était une chose importante; que, dans un ouvrage dont Télémaque était le héros, il fallait se garder d'avilir son père; et que d'ailleurs Philoctète, dont les ressentiments devaient être adoucis par le temps, pouvait alors être capable de voir, sous un point de vue plus juste, la sagesse et le patriotisme d'Ulysse.

C'était sans doute une nouveauté digne d'attention, de voir sur le théâtre de Paris une pièce grecque, telle à peu près qu'elle avait été jouée sur le théâtre d'Athènes. Nous n'avions eu jusqu'à que des imitations plus ou moins éloignées des originaux, plus ou moins rapprochées de nos convenances et de nos mœurs; et je pensais depuis long-temps que le sujet de *Philoctète* était le seul de ceux qu'avaient traités les anciens qui fût de nature à être transporté en entier et sans aucune al-

tération sur les théâtres modernes, parce qu'il est fondé sur un intérêt qui est de tous les temps et de tous les lieux, celui de l'humanité souffrante. Mais quand je songeais, d'un autre côté, que j'allais présenter à des Français une pièce non-seulement sans amour, mais même sans rôle de femme, je sentais qu'il y avait là de quoi effaroucher bien des gens. La seule tentative qu'on eût faite en ce genre, soutenue du nom et du génie de Voltaire dans toute sa force, n'avait pas réussi de manière à encourager ceux qui voudraient la renouveler. *La mort de César*, si estimée des connaisseurs, n'avait pu encore s'établir sur notre théâtre; elle ne s'en est mise en possession que depuis que *Philoctète* nous eut un peu accoutumés à cette espèce de nouveauté. C'est en vain que les étrangers nous reprochaient, et avec raison, la préférence trop exclusive que nous donnions aux intrigues amoureuses, et d'où naît dans nos pièces une sorte d'uniformité dont les auteurs d'*Athalie* et de *Méropé* s'étaient efforcés de nous affranchir; ces grands hommes, dont le goût était si exquis et si exercé, étaient les seuls qui eussent paru sentir tout le mérite de cette antique simplicité: elle doit devenir aujourd'hui d'autant plus recommandable, qu'elle peut servir d'antidote contre la contagion qui devient de jour en jour plus générale. Atteints de la maladie des gens rassasiés, nous voudrions rassembler tous les tableaux dans un même cadre, tous les intérêts dans un drame, tous les plaisirs dans un spectacle; transporter l'opéra dans la tra-

gédie, et la tragédie sur la scène lyrique : de là cette perversité d'esprit qui précipite tant d'écrivains dans le bizarre et le monstrueux. On ne songe pas assez qu'il faudrait prendre garde de ne pas user à la fois toutes les sensations et toutes les jouissances, ménager les ressources afin de les perpétuer, admettre chaque genre à sa place et à son rang, n'en dénaturer aucun, et ne pas les confondre tous ; ne rejeter que ce qui est froid et faux, et surtout éviter les extrêmes, qui sont toujours des abus.

Racine le fils, à qui son père avait appris à étudier les anciens et à les admirer, mais qui n'avait pas hérité de lui le talent de lutter contre eux, a essayé, dans ses *Réflexions sur la poésie*, de traduire en vers quelques endroits de Sophocle, et en particulier de *Philoctète*. Je ne crains pas qu'on m'accuse d'une concurrence mal entendue : tel est mon amour pour le beau, que, si la version m'avait paru digne de l'original, je l'aurais, sans balancer, substituée à la mienne. Mais ceux qui entendent le grec verront aisément combien le fils du grand Racine est loin de Sophocle. Ses vers ont de la correction, et quelquefois de l'élégance, mais ils manquent le plus souvent de vérité, de précision et d'énergie : ses fautes même sont si palpables, qu'il est facile de les faire apercevoir à ceux qui ne connaissent point l'original. Je me bornerai à un seul morceau fort court, mais dont l'examen peut servir à faire voir en même temps combien les anciens étaient de fidèles in-

terprètes de la nature, et combien Racine le fils, qui les aime et qui les loue, les traduit infidèlement. Je choisis l'entrée de Philoctète sur la scène; voici d'abord la version en prose littérale :

« Hélas! ô étrangers! qui êtes-vous, vous qui
 « abordez dans cette terre où il n'y a ni port ni
 « habitation? Quelle est votre patrie? quelle est
 « votre naissance? A votre habit je crois reconnaître la Grèce, qui m'est toujours si chère; mais
 « je voudrais entendre votre voix. Eh! ne soyez
 « point effrayés de mon extérieur farouche; ne
 « me craignez point, mais plutôt ayez pitié d'un
 « malheureux, seul dans un désert, sans secours,
 « sans appui. Parlez : si vous venez comme amis,
 « que vos paroles répondent aux miennes ; c'est
 « une grâce, une justice que vous ne pouvez me
 « refuser. »

Voilà Sophocle. Ce langage est celui qu'a dû tenir Philoctète : rien d'essentiel n'y est omis, et il n'y a pas un mot de trop. Voici Racine le fils :

Quel malheur vous conduit dans cette *île sauvage*,
 Et vous force à chercher ce *funeste rivage*?
 Vous, que sans doute ici la tempête a jetés,
 De quel lieu, de quel peuple êtes-vous écartés?
 Mais quel est cet habit que je revois paraître?
 N'est-ce pas l'habit grec que je crois reconnaître?
 Que cette vue, ô ciel! chère à mon souvenir,
 Redouble en moi l'ardeur de vous entretenir!
 Hâtez-vous donc, parlez. Qu'il me tarde d'entendre
 Les sons qui m'ont frappé dans l'âge le plus tendre,
 Et cette langue, hélas! que je ne parle plus!
 Vous voyez un mortel qui, de la terre exclus,

Des hommes et des dieux satisfait la colère.
Généreux inconnus, d'un regard moins sévère
 Considérez l'objet de tant d'inimitié,
 Et soyez moins saisis d'horreur que de pitié.

Ces vers, considérés en eux-mêmes, ont de la douceur, et en général ne sont pas mal tournés; mais jugez-les sur l'original et sur la situation, et vous serez étonnés de voir combien de fautes pires que des solécismes, combien de chevilles, d'inutilités, d'omissions essentielles. D'abord, quelle langueur dans les huit premiers vers, qui tombent tous deux à deux, et se repètent les uns les autres! Quelle uniformité dans ces hémistiches accouplés, *cette île sauvage, ce funeste rivage, que je revois paraître, que je crois reconnaître!* Ce défaut serait peut-être moins répréhensible ailleurs; mais ici c'est l'opposé des mouvements qui doivent se succéder avec rapidité dans l'ame de Philoctète, et que Sophocle a si bien exprimés. Où sont ces interrogations accumulées qui doivent se presser dans la bouche de cet infortuné qui voit enfin des hommes? les retrouve-t-on dans ces deux vers si froids et si traînants :

Quel malheur vous conduit dans cette *île sauvage*,
 Et vous force à chercher ce *funeste rivage*?

Supposons un souverain dans sa cour, recevant des étrangers : parlerait-il autrement? Ce tranquille interrogatoire ressemble-t-il à ce premier cri que jette Philoctète : « Hélas! ô étrangers! qui êtes-vous? » Ce cri demande du secours, implore

la pitié, et peint l'impatience de la curiosité. Rien ne pouvait le suppléer, et les deux premiers vers de Racine le fils sont une espèce de contre-sens dans la situation.

.....*De quel peuple êtes-vous écartés ?*

Ailleurs cette expression pourrait n'être pas mauvaise ; ici elle est d'une recherche froide, parce que tout doit être simple, rapide et précis : « Quel est votre nom ? quelle est votre patrie ? » voilà ce qu'il faut dire ; tout autre langage est faux.

Mais quel est cet habit ?.....

Que ce *mais* est déplacé ! et pourquoi interroger hors de propos quand la chose est sous les yeux ? Sophocle dit simplement : « Si j'en crois l'apparence, votre habit est celui des Grecs. » Et qu'est-ce que *l'ardeur de vous entretenir* ? Il est bien question d'entretien ! C'est le son de la voix d'un humain que Philoctète hrûle d'entendre. Sophocle le dit mot pour mot : « Je veux entendre votre voix : » Quelle différence !

.....*Qu'il me tarde d'entendre
Les sons qui m'ont frappé dans l'âge le plus tendre,
Et cette langue, hélas ! que je ne parle plus !*

Ces vers ne sont pas dans le grec, mais ils sont dans la situation, ils sont bien faits. Cependant il eût mieux valu ne pas ajouter ici à Sophocle, et le traduire mieux dans le reste : ce qu'on lui donne ne vaut pas ce qu'on lui a ôté. Il eût mieux valu

ne pas commencer par mentir à la nature, ne pas omettre ensuite ce mouvement si vrai et si touchant : « Ne soyez point effrayés de mon aspect ; ne me voyez point avec horreur. » C'est qu'en effet, dans l'état où est Philoctète, il peut craindre cette espèce d'horreur qu'une profonde misère peut inspirer. Le traducteur a reporté cette idée dans le dernier vers ; mais une idée ne remplace pas un mouvement.

*Généreux inconnus, d'un regard moins sévère
Considérez l'objet de tant d'inimitié.*

Tout cela est vague et faible, et n'est point dans Sophocle. Philoctète ne les appelle point *généreux*, car il ne sait point encore s'ils le seront, et tout ce qu'il dit peint la défiance naturelle au malheur ; et si leur *regard est sévère*, pourquoi les suppose-t-il *généreux* ? Ce sont des chevilles qui amènent des inconséquences. Pourquoi leur parle-t-il *de tant d'inimitié* ? Toutes ces expressions parasites ne vont point au fait, ne rendent point ce que dit et doit dire Philoctète : « Ayez pitié d'un malheureux abandonné dans un désert, sans secours, sans appui. »

Cette analyse peut paraître rigoureuse : elle n'est pourtant que juste ; elle est motivée, évidente, et porte sur des fautes capitales. C'est en examinant dans cet esprit la poésie dramatique que l'on concevra quel est le mérite d'un Racine et d'un Voltaire, qui, dans leurs bons ouvrages, ne commettent jamais de pareilles fautes. C'est ainsi que l'on

concevra en même temps pourquoi il n'est pas possible de lire une scène de tant de pièces applaudies un moment par une multitude égarée, et dont les succès scandaleux nous ramènent à la barbarie.

Il me reste à parler des chœurs que j'ai supprimés. On sait ce qu'ils étaient chez les Grecs; des morceaux de poésie lyrique, souvent fort beaux, qui tenaient à leur système dramatique, mais qui ne servaient de rien à l'action, quelquefois même la gênaient. Je les ai retranchés tous, comme inutiles et déplacés dans une pièce faite pour être jouée sur la scène française. Cette suppression, quoique indispensable, n'a pas laissé que de choquer beaucoup un *amateur des anciens* *, qui m'en fit une verte réprimande, et se plaignit encore de quelques autres torts qu'il prétendait que j'avais faits à Sophocle. Je ne répondis point alors à cette diatribe; mais aujourd'hui qu'elle me fournit l'occasion de nouveaux éclaircissements sur le théâtre des anciens comparé au nôtre, je vais discuter en peu de mots les observations de l'auteur anonyme.

Il me reproche de *n'avoir pas des idées tout-à-fait justes sur la simplicité des anciens drames. Sans doute, dit-il, ils étaient simples, mais non pas nus et sans action.*

Pour que ce reproche fût fondé, il faudrait que j'eusse dit ou insinué quelque part que *les drames grecs étaient nus et sans action*; mais je ne l'ai

* L'abbé Auger, mort depuis, et qui alors ne se nomma pas.

jamais dit ni pensé. Vous avez vu que j'établissais une différence très-grande entre Eschyle et ses deux successeurs, précisément parce que les pièces du premier étaient dénuées d'*action* et d'*intrigue*, et que les deux autres, plus savants dans l'art, ont mis dans leurs ouvrages ce qui manquait à ceux d'Eschyle. J'ai ajouté, il est vrai, que les chœurs tenant une grande place dans les tragédies grecques, et ne pouvant avoir lieu chez nous, ces pièces, fidèlement traduites, ne pouvaient fournir aux modernes que trois actes; et j'ai avoué que nous avions porté plus loin que les anciens l'art de la contexture dramatique, et mieux connu les ressources nécessaires pour soutenir une intrigue pendant cinq actes : je crois tout cela incontestable. Si j'ai parlé dans un autre endroit de cette *simplicité si nue* de Philoctète, cela ne voulait pas dire qu'il fût *sans action*; car une pièce *sans action* est essentiellement mauvaise, et ne mérite ni d'être traduite ni d'être jouée. J'ai voulu dire seulement que Philoctète était la pièce la plus simple des Grecs, qui n'en ont guère que de très-simples, et qu'il n'y en a pas une dans Euripide ni dans Sophocle où l'on ne trouve des incidents plus variés, plus de personnages agissants et plus de spectacle.

A l'égard des chœurs supprimés, je pourrais trancher la question en un mot, en m'appuyant sur l'usage établi parmi nous, et rappelant au critique ce que tout le monde sait, qu'une pièce avec des chœurs ne serait pas jouée, et que, si les co-

médiens voulaient exécuter ces chœurs, le public se moquerait d'eux. C'est précisément ce qui arriva à la première représentation de l'*OEdipe* de Voltaire. Il avait, par complaisance pour le savant Dacier, laissé subsister un chœur qui ne récitait que quatre vers : le public se mit à rire, et il fallut retraucher du théâtre ces quatre vers que l'auteur a conservés dans toutes les éditions :

O mort ! nous implorons ton funeste secours , etc.

Mais le critique, qui, à l'exemple de Dacier, ne veut pas qu'on ôte rien aux anciens, ne se rendra peut-être pas à l'autorité de l'usage ; il voudra des raisons. Eh bien ! il faut lui en donner ; et il suffira de lui présenter des observations qui lui paraîtront décisives, s'il les soumet à un examen impartial et réfléchi.

D'abord, il faut se rappeler que la tragédie et la comédie chez les Grecs ne furent, dans la première origine, rien autre chose que ce que nous appelons un chœur. La scène et le dialogue ne furent inventés que dans la suite, et ce fut à Eschyle qu'on en eut l'obligation. C'est ce que Boileau a si bien exprimé dans l'*Art poétique*.

Eschyle dans le chœur jeta les personnages,
D'un masque plus honnête habilla les visages, etc.

Mais comme rien n'est plus naturel aux hommes de tous les pays qu'un grand respect pour toute origine antique, il est probable que l'on conserva d'abord les chœurs, parce qu'ils étaient an-

ciens, et qu'on les crut de l'essence de la tragédie, quoiqu'il soit facile de démontrer que, s'il y a des occasions où l'on peut admettre un chœur sur la scène, il y serait le plus souvent très-déplacé. Quant à nous, dont les premières pièces ont été dialoguées, nous n'avons pas eu la même vénération pour les chœurs; et de plus, une raison péremptoire et prise dans la nature des choses a dû les bannir de notre théâtre tragique : c'est que l'exécution en est impossible dans le système de la tragédie déclamée. Comment l'anonyme ne s'est-il pas souvenu que, chez les anciens, les chœurs, ainsi que le dialogue, étaient chantés? Or, qui ne voit que dans ce cas, assujétis à l'harmonie et à l'unité d'effet, ils pouvaient produire un plaisir de plus, comme dans nos opéras; au lieu que des chœurs parlés ne peuvent former qu'une confusion de sons, une cacophonie ridicule et désagréable, essentiellement contraire aux lois du théâtre, où rien ne doit blesser les sens?

Examinons maintenant ce que dit l'anonyme des fonctions du chœur chez les anciens, et ce qu'il voudrait que j'en eusse fait dans *Philoctète*.

« Le chœur contribuait beaucoup au spectacle
« et à remplir la scène. »

Oui, mais plus souvent encore il nuisait en bles-
sant la vraisemblance.

« C'était un des personnages de la pièce; il en
« faisait une partie intégrante, et ne pouvait en
« être séparé. »

On vient de voir pourquoi il n'en est pas de

même parmi nous, chez qui la tragédie n'est point chantée : et je ne vois pas ce qu'on peut répondre. L'anonyme cite les vers d'Horace :

• Actoris partes chorus, officiumque virile. •

(*De Art. poet.*)

Il n'avait qu'à continuer à transcrire tout ce morcean de l'*Art poétique* qui regarde le chœur : il n'en faut pas davantage pour prouver ce qu'il avait de défectueux, et combien nous sommes fondés à ne pas l'admettre sur un théâtre perfectionné. Voici donc ce que dit Horace : « Que le chœur
« tienne la place d'un personnage et en remplisse
« les fonctions ; qu'il ne chante rien entre les actes
« qui ne tienne au sujet ; qu'il favorise les bons et
« leur donne des conseils utiles ; qu'il réprime la
« colère et encourage la vertu ; qu'il loue la frugalité, l'équité, conservatrices des lois qui assurent la tranquillité des états ; qu'il garde les secrets confiés ; et qu'il prie les dieux de secourir les malheureux, et d'humilier les superbes.

Cette morale est excellente. Mais n'est-il pas évident que ce personnage moraliste est à peu près étranger à la pièce, puisqu'il ne partage ni les intérêts ni les passions d'aucun personnage, et que lui-même n'en a d'aucune espèce ? Or, rien n'est plus contraire à tout système théâtral bien entendu. Horace veut qu'il garde les secrets. Et qu'est-ce que des secrets confiés à une assemblée ? Cela rappelle ce vers d'une comédie :

Où ne le saura pas : le public est discret.

Un seul exemple peut faire voir quels étaient les inconvénients de ce chœur que l'on n'osait jamais bannir de la scène. Phèdre, devant un chœur de femmes, se livre à tous les emportements d'une passion qu'elle a tant de peine à avouer à sa nourrice, et qu'elle voudrait se cacher à elle-même : il n'y a guère d'in vraisemblance plus forte ; et voilà ce que peuvent produire l'habitude et le préjugé chez les nations les plus éclairées.

Prenons la supposition la plus favorable. Peut-être l'anonyme aurait-il désiré que j'eusse conservé les chœurs, non pas dans les entr'actes pour les y faire parler tous ensemble, mais dans les scènes, où ils se seraient mêlés au dialogue, apparemment par l'organe d'un seul interlocuteur. Je réponds que dans cette position même je n'aurais rien gagné ni pour le spectacle, ni pour l'action : pour le spectacle, parce qu'une poignée de soldats grecs, toujours en scène, n'offre ni pompe ni variété ; pour la scène, parce que cet interlocuteur supposé n'aurait été qu'un confident ordinaire ; et quand une scène de confident n'est pas nécessaire à l'exposition des faits ou au développement des situations, c'est un défaut réel qu'il faut soigneusement éviter sur notre théâtre, où l'on ne craint rien tant que la langueur. C'est par cette raison que dans toute la pièce je n'ai fait usage d'aucun confident, d'aucun interlocuteur subalterne, parce que j'ai vu qu'il n'y avait pas un seul moment où ils pussent faire autre chose que répéter ce qu'avaient dit les principaux personnages.

« Un soldat vient annoncer *froidement* que Philoctète approche. »

Je ne vois pas comment il l'aurait annoncé *chaudement*.

« Cela vaut-il ce cri confus et lamentable qu'on doit entendre dans l'éloignement, et qui doit faire frissonner le spectateur? »

Je me suis bien gardé de faire entendre ce cri. Quel effet auraient produit ensuite les cris que pousse Philoctète dans l'accès de douleur qui le saisit? *Non bis in idem*. Il ne faut pas employer deux fois le même moyen. Si l'on veut montrer Philoctète souffrant à la fin de la scène, il ne faut pas le montrer tel en arrivant; car alors il n'y aurait plus de progression.

Voilà ce que l'étude réfléchie des effets du théâtre, observés depuis cent cinquante ans, a pu enseigner aux modernes; voilà cette perfection des détails et des accessoires qu'ils ont pu ajouter à ce bel art que les anciens leur ont appris; et voilà en un mot ma justification pour le peu de changements et de retranchements que je me suis permis.

L'anonyme finit par un aveu aussi singulier qu'ingénu : c'est qu'il *n'a aucune connaissance de notre théâtre*. J'aurais cru que cette connaissance était nécessaire pour juger ce qu'avait dû faire un auteur qui transportait une pièce grecque sur le théâtre français.

Plus j'admirais Sophocle, plus je me suis cru obligé de faire, autant qu'il était en moi, ce qu'il

eût fait s'il eût travaillé pour nous. La fin du dernier acte, par exemple, exigeait un retranchement assez important. Après que Philoctète, par un mouvement naturel et irrésistible, s'est jeté sur ses flèches pour en percer Ulysse au moment où il l'aperçoit, Sophocle prolonge en dialogue une scène qui ne comportait plus que de l'action, et Ulysse et Philoctète se parlent encore longtemps avant qu'Hercule paraisse. Ici c'eût été une faute inexcusable. J'ai réuni ces deux moments, et j'ai fait paraître Hercule précisément lorsque l'action est dans son point le plus critique, lorsque Philoctète n'a plus rien à entendre, et qu'Ulysse n'a plus rien à dire ; lorsque enfin, malgré les efforts de Pyrrhus, la flèche fatale est près de partir : c'est alors que le tonnerre gronde, et que l'intervention nécessaire d'un dieu peut seule arrêter la vengeance et la main de Philoctète. C'est ainsi que ce dénouement, qui semblait hasardé sur notre scène, a paru former un spectacle frappant et un coup de théâtre d'un grand effet.

Cependant l'anonyme regrette encore les adieux de Philoctète dans Sophocle, « ces adieux si touchants qui terminent si bien la pièce, et que l'auteur du *Télémaque* n'a eu garde d'omettre. » Vraiment je les regrette aussi, et si j'avais fait un poème, je ne les aurais pas retranchés. Mais quand le nœud principal est coupé, quand le spectateur n'attend plus rien, des apostrophes accumulées à la lumière, à la caverne, aux nymphes, aux fontaines, à la mer, au rivage, peuvent fournir des

vers harmonieux, et n'être pour nous qu'un lieu commun qui alonge inutilement la pièce. *Omne supervacuum*, etc.

On a reproché au fils d'Achille de se plier à la dissimulation, et même de savoir à son âge trop bien dissimuler. Mais que l'on songe qu'il avait ordre de suivre en tout les conseils d'Ulysse, et que, s'il ne les suit pas, il perd tout espoir de prendre Troie et de venger son père. Sont-ce là de faibles motifs pour Pyrrhus ? Les leçons d'Ulysse sont si bien tracées, qu'il ne faut pas une grande expérience pour les suivre ; et pourtant combien Pyrrhus résiste avant de s'y rendre ! et avec quel plaisir on voit ensuite ce jeune homme revenir à son caractère qu'il n'a pu forcer qu'un instant, et céder à la pitié après avoir cédé à la politique ! Que le moment où il rend les flèches à Philoctète est noble et attendrissant ! et que c'est bien là le tableau de la nature, telle que Sophocle savait la peindre !

Je crois qu'il a marqué aussi beaucoup de jugement en s'écartant de la tradition reçue, qui attribuait la blessure de Philoctète à l'une de ces flèches terribles qui tomba sur son pied, pour le punir d'avoir violé son serment en révélant le lieu de la sépulture d'Hercule. Sophocle a bien fait, ce me semble, de rejeter cette tradition, comme peu honorable pour son héros, et d'y substituer le serpent du temple de Chrysa.

A l'égard de son style, j'aurais été assez payé de mon travail par ce seul plaisir que l'on ne peut

goûter qu'en traduisant un homme de génie. Il est doux d'être soutenu par le sentiment d'une admiration continue, et c'est alors que l'on jouit de ce qu'on ne saurait égaler.

SECTION IV.

D'Euripide.

Euripide était né à Salamine, au milieu des fêtes que l'on célébrait pour la victoire qui a rendu ce nom si fameux. Il cultiva d'abord la philosophie sous Anaxagore et Socrate : c'était le temps où elle commençait à régner dans Athènes. Mais Euripide, effrayé des persécutions qu'elle avait attirées à son premier maître, Anaxagore, qui eut besoin, pour y échapper, de tout le crédit de Périclès, se tourna vers le théâtre, et eut bientôt des succès assez éclatants pour balancer ceux de Sophocle. La jalousie les brouilla d'abord; mais dans la suite ils se rendirent une justice réciproque, et devinrent amis. Euripide composa environ quatre-vingts pièces, dont quinze furent couronnées. Il nous en reste dix-huit. Appelé à la cour d'Archélaüs, roi de Macédoine, il fut honoré de la faveur de ce prince, et comblé de ses bienfaits. Sa fin fut malheureuse : s'étant trouvé seul dans un lieu écarté, il fut dévoré par des chiens. Les Athéniens redemandèrent son corps pour lui donner la sépulture la plus honorable. Mais Archélaüs refusa de le rendre, jaloux de conserver à la Macédoine

les restes d'un grand homme, et les Athéniens se réduisirent à lui élever un cénotaphe.

Je m'arrêterai plus ou moins sur chacune des pièces qui nous restent de lui, selon le degré de leur mérite, l'intérêt qu'elles peuvent avoir pour nous par les imitations qu'on en a faites, et les instructions qu'on en peut tirer. Je commencerai par dire un mot de celles qui ne sont pas dignes de la réputation de l'auteur, et qui semblent se rapprocher de l'enfance de l'art.

Les Bacchantes ne méritent pas même le nom de tragédie, à moins qu'on ne restreigne ce nom à la signification qu'il avait du temps de Thespis : c'est une espèce de monstre dramatique en l'honneur de Bacchus. Le sujet est la mort de Penthée déchiré par sa mère, à qui Bacchus a ôté la raison pour venger sur ce malheureux prince le mépris de son culte. Cette fable atroce peut tenir une place dans les *Métamorphoses d'Ovide* ; elle est dégoûtante dans un drame, et Euripide a mêlé à ces horreurs absurdes le délire des orgies et le ridicule de la farce. On y fait d'un bout à l'autre l'éloge du vin et de l'ivresse ; ce qui fait conjecturer à Brumoi que la pièce fut composée pour les fêtes de Bacchus. Ce dieu vient pour établir à Thèbes sa divinité et son culte ; il paraît sous la figure d'un fort beau jeune homme, et a bientôt un parti puissant parmi les dames thébaines. Mais le roi Penthée, à qui l'on veut le faire reconnaître, assure que, si le prétendu dieu ne sort pas de Thèbes, il le fera pendre. Bacchus, pour se venger de lui,

le rend fou. Nous avons déjà vu Minerve dans Sophocle en faire autant d'Ajax ; mais il faut avouer que cette folie a tout un autre air que celle de Penthée, tant il est vrai que tout dépend de la couleur que le poète sait donner aux objets. Le roi de Thèbes fait à peu près le rôle du roi de Cognac. Il prend le thyrsé et une robe de femme, et se fait coiffer sur le théâtre par Bacchus même, qui est en grande faveur auprès de lui. Tout cela ne serait que grotesque, si Penthée ne finissait pas par être mis en pièces par sa mère Agavé, que le dieu a aussi rendue folle, et qui revient sur la scène rapportant la tête sanglante de son fils, qu'elle prend pour une tête de lion. Si l'on n'avait jamais fait un autre usage de la Fable, il n'y a pas d'apparence qu'elle eût fait une si grande fortune.

Au reste, on peut remarquer que c'est une vengeance très-commune parmi les dieux, que d'ôter la raison aux hommes pour leur faire commettre les plus horribles atrocités. Nous allons en voir un autre exemple aussi révoltant dans une autre pièce du même auteur, l'*Hercule furieux*, un peu moins ridicule que les *Bacchantes*, mais qui, pour cela, n'en vaut guère mieux. Amphitryon raconte naïvement dans un prologue toute l'histoire que Molière, après Plaute, a rendue si comique. Il rappelle la naissance d'Hercule. Ce héros est absent, et on le croit mort. Un certain Lycas a tué Créon, roi de Thèbes, et s'est emparé du trône : il veut faire mourir le vieil Amphitryon, Mégare, sa belle-fille, femme d'Hercule, et leurs

enfants, de peur qu'un jour quelqu'un d'eux ne venge la mort de Créon. Toute cette famille proscrite s'est réfugiée auprès de l'autel de Jupiter, comme à un asile sacré et inviolable : cet autel a été élevé par Hercule lui-même, à la porte de son palais ; mais Lycas menace d'y faire mettre le feu. Alors Mégare, perdant toute espérance, demande qu'il lui soit permis de mourir en victime avant ses enfants, et de les parer de leurs vêtements funéraires. Lycas y consent, et leur permet d'entrer dans le palais pour faire ces tristes apprêts. Il sort en disant qu'il reviendra pour les sacrifier. Alcène arrive aussi pour être témoin de cette exécution ; mais Hercule vient à propos pour l'empêcher. On s'imagine bien que tuer Lycas n'est pas une grande affaire pour celui qui vient de tirer Thésée des Enfers, et d'enchaîner Cerbère ; et la pièce paraît finie après la mort du tyran et la délivrance des proscrits. Point du tout : nous ne sommes qu'au troisième acte, et voici une seconde pièce qui commence, et même, comme la première, par un prologue ; mais dans celle-ci c'est une divinité qui le prononce. Iris, messagère des dieux, paraît dans les airs, accompagnée d'une Furie, et nous apprend que Junon, n'ayant pu faire périr Hercule aux enfers, a pris le parti de lui ôter la raison, et de lui inspirer une telle fureur qu'il va massacrer la mère et les enfants qu'il vient de sauver. En effet, la Furie s'empare d'Hercule, et tout s'exécute comme on l'a prédit. Hercule se dépouille sur la scène ; il croit combattre

Eurysthée, et se bat contre les vents; et, quand il a tout tué, il s'endort. Sur quoi Brumoi fait cette réflexion naïve : « En bon français, Hercule est un « fon à lier, pire que le Roland de *l'Arioste*. N'imi- « tous pas ces traits d'Euripide pour notre siècle, « mais aussi ne le condamnons pas légèrement « dans le sien. » Le respect est ici porté un peu loin. Je crois qu'on peut condamner dans tous les siècles d'extravagantes horreurs, qui ne produisent d'autre effet que le dégoût et le ridicule. Alcide, à son réveil, retrouve sa raison, se répand en exclamations de désespoir, et finit par s'en aller tranquillement avec Thésée, qui lui propose de l'emmener dans son royaume d'Attique. Cependant le héros veut auparavant conduire le chien Cerbère chez Eurysthée, pour s'acquitter de sa promesse, et il s'en va en disant : « Malheureux « quiconque préfère les biens et la gloire à un véritable ami! » *C'est*, dit Brumoi, *la moralité de l'ouvrage*. Elle vient d'un peu loin; et si jamais Euripide n'avait écrit que dans ce goût, on ne l'aurait pas comparé à Sophocle.

Rhésus est d'un genre différent, et n'est pas encore une tragédie. C'est l'épisode connu de *l'Iliade* mis en dialogue : c'est Ulysse et Diomède qui tuent Rhésus, roi de Thrace, la nuit même où il arrive dans le camp de ses alliés les Troyens, et qui enlèvent ses chevaux. Il n'y a rien là qui ressemble à un sujet dramatique.

Les Suppliantes, dont le sujet a quelques rapports avec la pièce d'Eschyle qui porte le même

nom, se rapprochent davantage du genre et du ton de la tragédie. Mais l'espèce d'intérêt qu'on y peut trouver est purement national, et ne pouvait exister que pour les Grecs. Il est encore question de sépulture; et il n'y a que Sophocle qui, dans ces sortes de sujets, ait su mettre des scènes d'une beauté faite pour tous les temps, en attachant un intérêt particulier à ses personnages. Dans Euripide, au contraire, tout est général, et par conséquent rien n'intéresse. Il s'agit d'ensevelir les Argiens tués au siège de Thèbes. Créon, vainqueur, s'oppose à ce qu'ils soient inhumés, et les veuves et les enfants des morts viennent à Éleusis, avec leur roi Adraste, prier Thésée, roi d'Attique, d'employer sa puissance pour forcer Créon à rendre les restes de ces guerriers. Créon les refuse, et l'on en vient à une bataille où les Athéniens sont vainqueurs : on rapporte les corps qui faisaient le sujet de la querelle. On voit, en lisant la pièce, que le but principal de l'auteur a été de flatter les Athéniens. La seule chose remarquable pour nous, c'est qu'on y trouve au dénouement une scène de spectacle qui a pu donner à Voltaire l'idée du bûcher d'*Olympie*. Évadné, femme de Capanée, l'un des chefs dont on rapporte les corps, monte sur un rocher près duquel est dressé le bûcher qui va consumer les restes de son époux. Comme on n'a pas pris jusque-là le moindre intérêt à cette femme, qui ne paraît qu'à la fin, ni à son époux Capanée, mort avant la pièce, tout cet appareil n'est que pour les yeux. Mais le cinquième acte d'*Olympie*

fait comprendre que, si la situation de cette princesse avait produit plus d'impression dans le cours de l'ouvrage, ce dénouement et ce spectacle seraient du plus grand effet.

Euripide aussi a fait une *Thébaïde*, sous le titre des *Phéniciennes*. Elle vaut mieux que ce que nous avons vu jusqu'ici. Il y a du dialogue et des scènes éloquentes; mais le sujet est du nombre de ceux qui sont plus horribles qu'intéressants; et Euripide, comme s'il n'avait pas eu assez du meurtre des deux frères, y a joint très-gratuitement le sacrifice de Ménécée, fils de Créon, dont les dieux demandent la mort par l'organe du devin Tirésias, qui déclare que c'est au prix de ce sang innocent que les Thébains, assiégés par Polynice et ses alliés, obtiendront la victoire. Cet épisode forme, à proprement parler, une véritable duplicité d'action. Après la mort volontaire de Ménécée, les Thébains sont en effet vainqueurs. Les deux frères ennemis se sont entre-tués. OEdipe sort de sa retraite pour venir renouveler ses plaintes et ses lamentations près du cadavre de ses fils, et pour s'en aller ensuite avec sa fille Antigone chercher une tombe dans l'Attique, tandis que Créon, qui a pris le titre de roi, refuse la sépulture à Polynice. Toute cette fin, qui est très-longue, et la dispute inutile de Créon avec Antigone, qu'il veut marier à son fils, sont hors de l'action principale, et fort loin de cette sage unité qui est un des mérites de Sophocle.

L'*Oreste* d'Euripide n'a rien de commun avec

les pièces du même nom. L'action se passe sept jours après le meurtre de Clytemnestre. Les Argiens ont condamné à mort Oreste et sa sœur Électre comme des parricides. Hélène et Ménélas, qui viennent d'arriver dans Argos, au retour du siège de Troie, avec leur fille Hermione, se préparent avec joie à recueillir l'héritage d'Agamemnon et à profiter des dépouilles de ses enfants, qui n'ont plus d'autre appui que l'amitié et le courage de Pylade. Il leur conseille de tuer Hélène, et de s'emparer de sa fille Hermione, comme d'un otage qui peut arrêter les mauvais desseins de Ménélas. Le défaut de cette conspiration, qui d'ailleurs n'a rien d'intéressant, c'est qu'il est impossible d'en concevoir les moyens. Oreste, sa sœur, et son ami Pylade, se trouvent, sans qu'on sache comment, maîtres du palais. Ils y mettent le feu, et Oreste paraît au milieu des flammes, le fer levé sur Hermione, et prêt à la frapper, si Ménélas ne révoque sur-le-champ l'arrêt de mort porté contre les enfants d'Agamemnon. On voit que cette situation, employée souvent dans nos romans et sur tous les théâtres modernes, est bien ancienne. Elle est frappante; mais il est difficile de la rendre naturelle et d'en sortir avec vraisemblance. Euripide s'en tire fort aisément par l'intervention d'une divinité. Apollon descend des cieux, déclare qu'il a sauvé Hélène en la faisant disparaître au moment où l'on croyait la frapper, et qu'il l'a transportée dans les cieux. Il la fait voir dans toute sa gloire à Ménélas. On peut dire que c'est une étrange divinité;

mais elle vaut bien les autres. Il annule l'arrêt porté contre Oreste et sa sœur, ordonne à celle-ci d'épouser Pylade, à Oreste d'épouser cette même Hermione qu'il était prêt à poignarder, et d'aller subir le jugement de l'Aréopage; en sorte que la pièce finit par un double mariage, dont l'un surtout doit paraître bien extraordinaire. Cet ouvrage, ainsi que plusieurs autres d'Euripide, ressemble plus à nos opéras qu'à nos tragédies. Le merveilleux y est employé sans art, et les événements y sont accumulés sans préparation et sans effet.

La pièce qui a pour titre *Hélène* est un roman encore plus singulier, et qui fait voir combien la mythologie était remplie de traditions contradictoires, toutes également à l'usage des poètes. La scène est en Égypte : Hélène, dans un de ces prologues narratifs qui servent ordinairement d'exposition à Euripide, instruit le spectateur que l'Europe et l'Asie, en combattant devant Troie pour la cause d'Hélène, se sont armées pour un fantôme; que ce fantôme a été substitué par Junon à la véritable Hélène pour tromper Vénus et Paris; que ce prince, qui depuis dix ans croit posséder la plus belle femme du monde, ne possède en effet qu'une ombre, tandis qu'elle-même, la véritable Hélène, est cachée en Égypte depuis le fameux jugement du mont Ida; que le roi d'Égypte, Théoclymène, est amoureux d'elle et veut l'épouser, mais qu'elle a constamment résisté pour demeurer fidèle à son époux qu'elle espère toujours

de revoir. Elle se désole, et ce n'est pas sans sujet, d'avoir dans le monde une si mauvaise réputation, et si peu méritée. Cependant Ménélas, qui revient de Troie, où il a repris le fantôme, est jeté par le naufrage dans l'île de Phare, où se passe la scène, précisément dans le temps où le roi d'Égypte a publié une loi qui condamne à la mort tous les Grecs qui aborderont dans cette île. Ménélas, qui a laissé dans une grotte son Hélène fantastique pour aller à la découverte, est fort étonné d'en retrouver une autre. Cette aventure d'une femme double se trouve dans *les Mille et une Nuits*, où elle est un peu mieux placée que dans une tragédie. A la surprise succède l'éclaircissement, et Ménélas est obligé de se rendre à l'évidence, surtout quand un homme de sa suite vient, en criant au prodige, lui apprendre que l'Hélène de la grotte a disparu, apparemment parce que son rôle de fantôme est fini depuis que la véritable Hélène est retrouvée. Il ne s'agit plus que de sauver Ménélas et d'en imposer au roi : Hélène s'en charge. Elle lui fait accroire que son mari est mort, qu'elle vient d'en apprendre la nouvelle par un Grec qui a fait naufrage; et ce Grec, c'est Ménélas lui-même, qui paraît avec des vêtements déchirés et pleurant son maître, tandis qu'Hélène, en habits de veuve, se lamente aussi. Toute cette comédie ne manque pas de réussir auprès de Théoclymène, aussi crédule que doit l'être toujours un tyran de tragédie. Il ne doute plus de son mariage avec Hélène, puisque Ménélas n'est plus; et se regardant déjà comme

son mari, il lui représente que son devoir n'est pas de pleurer l'époux qui est mort, mais d'aimer celui qui est vivant. Il lui permet toutefois d'aller faire les funérailles de Ménélas en pleine mer, attendu qu'il est mort sur les eaux. Ménélas et ses Grecs tuent les Égyptiens qui montent le vaisseau, s'en rendent maîtres et s'éloignent à toutes voiles, laissant là le tyran pris pour dupe. Celui-ci veut s'en prendre à sa sœur, une prophétesse nommée Théonoë, pour ne l'avoir pas averti de tout ce stratagème. Il veut même la faire mourir, et l'on ne sait ce qui en serait arrivé, si l'auteur n'avait pas en recours à ses machines accoutumées. Castor et Pollux descendent des cieux, et prennent fait et cause pour Théonoë, dont ils attestent l'innocence. Ils ordonnent au roi de se soumettre à la volonté des dieux, et prédisent à Hélène les honneurs divins après sa mort, et à Ménélas un séjour éternel dans les îles fortunées. Nous voilà un peu loin depuis quelque temps de cette simplicité grecque qui, comme on le voit, n'a pas toujours été le caractère d'Euripide. Mais il ne serait pas plus juste de le juger sur toutes ces productions monstrueuses que de juger Corneille sur *Pulchérie*, *Agésilas* et *Suréna*.

Ion est une nouvelle preuve que le genre romanesque a été connu sur le théâtre des Grecs comme sur le nôtre. Le sujet est si embrouillé que j'aime mieux renvoyer à Brumoi ceux qui voudront avoir une idée de cette pièce, que de perdre un temps précieux à la développer. Je me hâte

d'arriver à ceux des ouvrages d'Euripide qui méritent plus d'attention.

Il y a dans *les Héraclides* le germe d'une tragédie, et plusieurs modernes se sont essayés sur ce sujet : c'est la famille d'Aicide poursuivie par Eurysthée, roi d'Argos, et demandant un asile à Démophon, roi d'Athènes. Ce prince, dont le caractère est noble et généreux, s'expose à soutenir la guerre contre Argos plutôt que de violer les droits de l'hospitalité envers ces illustres proscrits. Mais un oracle a déclaré qu'il ne pouvait obtenir la victoire qu'en sacrifiant une fille d'un sang illustre. Macarie, l'une des filles d'Hercule et d'Alcmène, s'offre elle-même en sacrifice, et s'occupe surtout de cacher à sa mère sa résolution et sa mort. Il y aurait là de quoi former un nœud intéressant ; mais Euripide n'en profite pas. Macarie est sacrifiée au troisième acte, sans que personne en parle ou s'en occupe, sans que sa mère le sache ; et il n'est plus question, dans tout le reste de la pièce, que de la victoire des Athéniens et de la mort d'Euristhée, dont personne ne se soucie. Il n'y a encore là nulle connaissance de l'art dramatique.

La *Médée* d'Euripide a été mise sur tous les théâtres, et imitée par une foule d'auteurs. Sans doute ce qui les a frappés, c'est une sorte d'éclat dans le rôle de cette audacieuse magicienne, et l'espèce d'intérêt qu'inspire toujours, à un certain point, une femme abandonnée par celui pour qui elle a tout fait. Mais aussi cet intérêt est affaibli par l'abominable caractère et les crimes affreux de

Médée, et par la froideur du rôle de Jason. Cependant les justes ressentiments d'une épouse outragée par un ingrat, les combats de la vengeance et des sentiments maternels, et la profonde dissimulation dont Médée couvre ses noirs desseins, produisent des moments de terreur et des mouvements pathétiques qui ont fourni de belles scènes. C'est d'ailleurs une des pièces d'Euripide les mieux conduites, si l'on excepte l'inutile rôle d'Égée, qui vient offrir à Médée un asile dans ses états.

Il faudrait avoir toute la partialité que Brumoi ne montre que trop en faveur des anciens, pour établir un parallèle entre l'*Hippolyte* d'Euripide et la *Phèdre* de Racine. L'auteur français doit en effet au Grec l'idée du sujet, la première moitié de cette belle scène de l'égarement de Phèdre, celle de Thésée avec son fils, et le récit de la mort d'Hippolyte; mais, dans tout le reste, il a remplacé les plus grandes fautes par les plus grandes beautés. La pièce d'Euripide commence, suivant sa coutume, par un prologue. Vénus est irritée contre Hippolyte, qui méprise son culte pour se livrer tout entier à celui de Diane. C'est pour le perdre qu'elle a elle-même allumé dans le cœur de la reine une passion indomptable. Elle prévient le spectateur de tout ce qui doit arriver, et prédit l'accusation calomnieuse de Phèdre, les imprécations de Thésée adressées à Neptune, et la mort de l'innocent Hippolyte. « Je sais, dit-elle, que Phèdre m'est « fidèle. N'importe, il faut qu'elle périsse. Ses jours « ne me sont pas assez chers pour leur sacrifier ma

« vengeance. Immolons une victime innocente pour
« immoler mon ennemi. » Introduire une divinité
pour lui faire jouer un si exécrable rôle, et annon-
cer ainsi d'avance tout ce qui va se passer, c'est ra-
mener l'art à son enfance ; et après les pas qu'avait
faits Sophocle, ces fautes énormes d'Euripide ne
sont nullement excusables. Il n'a point mis d'épi-
sode dans cette pièce ; mais aussi a-t-il laissé beau-
coup de langueur dans l'action. Les conversations
de Phèdre avec sa nourrice remplissent les deux
premiers actes. Celle-ci s'est chargée de faire des
propositions à Hippolyte, indécence grossière qui
ne serait pas tolérée sur un théâtre épuré. Le jeune
prince entre sur la scène en repoussant, avec des
cris d'indignation, la malheureuse confidente, qui
veut embrasser ses genoux pour l'engager au moins
au silence. Il répète devant un chœur de femmes
les infames propositions qu'on vient de lui faire,
comme la reine elle-même a, devant ces mêmes
témoins, exhalé toutes les fureurs d'une passion
criminelle, en sorte que la bienséance et la vrai-
semblance sont également violées. La longue dé-
clamation d'Hippolyte contre les femmes n'est pas
de meilleur goût. « Puissant Jupiter, pourquoi avez-
« vous perinis qu'on vît paraître sous le soleil un
« mal aussi dangereux que ce sexe ? N'y avait-il
« pas d'autre voie pour produire la race mortelle ?
« N'eût-il pas été plus avantageux pour les hommes
« de porter dans vos parvis l'airain, le fer et l'or,
« pour acheter des enfants à proportion des of-
« frandes, etc. ? » Suit une satire de quarante vers

contre le mariage, contre les femmes beaux-esprits, contre les agentes d'amour, enfin tous les lieux communs dignes du rôle d'Arnolphe, quand il donne toutes les femmes au diable, mais bien indignes du théâtre de Melpomène. On a beau dire, que ces endroits faisaient allusion aux mœurs d'Athènes : la tragédie n'est point la critique des mœurs sociales ; cette critique est le domaine de la comédie ; et Hippolyte ne doit point parler comme un vieillard ridicule et jaloux. Rejetons dans tous les temps ce qui dans tous les temps est mauvais.

Phèdre, après avoir maudit sa confidente, sort pour aller se pendre. On apprend sa mort, et la pièce est régulièrement finie, que Thésée n'est pas encore arrivé ; autre défaut impardonnable. Voici bien pis : il trouve entre les mains de sa femme morte une lettre qu'elle a écrite avant de se tuer, dont il reconnaît le caractère, et qui accuse Hippolyte. Ainsi la mort, qui est pour tous les hommes le moment du repentir, a été pour Phèdre le moment d'un dernier crime. Elle poursuit après sa mort celui qu'elle a aimé pendant sa vie. Il faut le dire : c'est un démenti formel donné à la nature, au bon sens, à tous les principes de l'art. Il ne faut point faire grâce à ces honteuses absurdités que les partisans maladroits et superstitieux des anciens ont cru devoir dissimuler. Si la Phèdre de Racine était faite dans ce goût, serait-elle supportée un moment ? Supporterait-on qu'après le récit du désastre affreux d'Hippolyte, Thésée s'exprimât ainsi : « Je l'avouerai : ma haine pour un perfide

« m'a fait écouter ce récit avec quelque sorte de
« satisfaction. Mais enfin je sens que la piété en-
« vers les dieux et une tendresse pour un fils, tout
« coupable qu'il est, se réveillent dans mon cœur.
« Ainsi, sans joie et sans douleur dans cet événe-
« ment, je demeure dans l'indifférence. » Et, un
moment après, comme son fils n'est point encore
mort, il ordonne qu'on l'apporte devant lui. « Je
« veux le revoir encore, lui reprocher son crime,
« et achever de le convaincre par son supplice
« même. » Faire des reproches à son fils dans l'état
où il est ! O nature ! qui êtes l'ame de la tragédie,
vous que les Grecs et ce même Euripide ont sou-
vent peinte avec des traits si vrais, est-ce ainsi que
vous êtes faite ? Y a-t-il des femmes comme cette
Phèdre, et des pères comme ce Thésée ? Graces au
ciel, je n'en crois rien ; et si par hasard il y en
avait, ce ne serait pas encore une excuse pour
l'auteur : il est de principe que les exceptions mons-
trueuses ne sont point l'objet des arts d'imitation.

La pièce finit comme elle a commencé, par une
déesse. Diane vient justifier Hippolyte, et acca-
bler Thésée de reproches. On apporte sur le théâ-
tre Hippolyte expirant, qui, pour achever de ren-
dre son père plus odieux, lui pardonne sa mort.
C'est allonger inutilement la pièce, pour offrir un
défaut de plus. Tel est cet ouvrage, qu'il faut pour-
tant bien pardonner à Euripide, puisque nous lui
devons celui de Racine.

Si l'on en croit Brumoi, la duplicité d'action
est un défaut inconnu aux Grecs. Nous avons déjà

vu combien il était fréquent chez Euripide, et nous en verrons encore deux exemples bien remarquables, l'un dans *les Troyennes*, l'autre dans *Hécube*; ce qui n'empêche pas qu'on admire avec raison, dans ces deux pièces, des situations très-dramatiques, et une nature aussi vraie, aussi touchante que celle de sa *Phèdre* et de quelques autres pièces est fausse et révoltante. *Les Troyennes* sont assez connues par la pièce de Châteaubrun, qui en est une imitation. La scène est dans le camp des Grecs et devant les ruines de Troie. Les vainqueurs vont prononcer sur le sort de leurs captives, d'Hécube, de Polyxène, d'Andromaque, de Cassandre, et d'Astyanax, fils d'Hector. L'intérêt est divisé, et par conséquent affaibli. Mais pourtant les malheurs réunis sur cette famille royale sont susceptibles de la dignité et de l'émotion tragique qui se font sentir dans la pièce grecque et dans la française. Polyxène ne paraît point dans la première. C'est pourtant l'incertitude de son sort qui est l'objet des deux premiers actes. On apprend au troisième qu'elle a été immolée sur le tombeau d'Achille, et qu'Astyanax est condamné à périr. Voilà bien une seconde action. Talthybius, officier de l'armée grecque, vient annoncer à la veuve d'Hector cet arrêt foudroyant. Les plaintes de cette mère désolée, et ses adieux à son fils, sont un des plus beaux morceaux qui soient sortis de la plume d'Euripide; mais il faudrait celle de Racine pour les rendre. Il est vrai qu'après ce beau troisième acte qui arrache des

larmes il semble les sécher à plaisir dans le suivant, et faire oublier son sujet par l'épisode le plus déplacé. Il fait venir, sans la moindre raison, Ménélas tout occupé du soin de se venger de son infidèle Hélène, et prêt à la faire embarquer pour la Grèce, où il la fera mourir. Ici s'établit une de ces scènes de controverse dont Euripide avait rapporté le goût de l'école des philosophes, et dont il infecta le théâtre d'Athènes, d'autant plus facilement que les Grecs, naturellement subtils et disputeurs, aimaient assez ces sortes de scènes, opposées en général à l'esprit dramatique, qui veut beaucoup plus de sentiments que de raisonnements, et qui n'admet ceux-ci que dans les situations tranquilles, encore avec beaucoup d'art et de mesure. Ménélas accuse Hélène; Hélène se défend : double plaidoyer suivi d'un troisième, car Hécube prend la parole; elle se charge de confondre la femme de Ménélas, et paraît en venir à bout : mais, encore une fois, à quoi tout cela tend-il? Qu'à distraire le spectateur, pendant un acte entier, de l'intérêt qui l'occupait, et du sort de la famille de Priam.

Un des détails les plus brillants de cette pièce, c'est la prophétie de Cassandre, que Châteaubrun a imitée assez heureusement, et qui, dans la nouveauté, contribua beaucoup au succès de la pièce, et commença la réputation de la célèbre Clairon.

N'oublions pas que dans *les Troyennes*, comme dans les autres pièces du même auteur, on ne manque pas de retrouver le prologue, qui est de

règle chez lui. Les interlocuteurs sont Neptune et Minerve, qui conviennent de faire tout le mal possible à la flotte des Grecs.

Dans *Hécube*, du moins, le prologue ne se fait pas par une divinité; c'est l'ombre de Polydore, fils de Priam, qui vient raconter toute son histoire, et prédire tout ce que les spectateurs verront. Il a été assassiné par Polymnestor, roi de la presqu'île de Thrace, à qui Priam l'avait confié. Les Grecs, au retour de Troie, abordent dans cette presqu'île. Hécube, leur prisonnière, est avec eux, et l'ombre d'Achille demande le sacrifice de Polyxène, sans lequel les Grecs ne pourront pas sortir de la Thrace. C'est cette même Polyxène qu'Euripide n'a pas voulu faire paraître dans *les Troyennes*, quoiqu'elle y soit immolée, mais sur laquelle il a épuisé ici toutes les ressources de son génie et toutes les richesses de son éloquence. Les trois premiers actes de cette pièce sont peut-être ce qu'il a fait de plus touchant et de plus parfait. Les deux derniers ne contiennent que la vengeance que tire Hécube de Polymnestor; et cette seconde action, absolument indépendante de la première, a de plus l'inconvénient d'être infiniment moins intéressante. Laissons-la de côté, pour ne nous occuper que de Polyxène. La scène où Ulysse vient la chercher pour la conduire à la mort où les Grecs l'ont condamnée, les discours de cette princesse et de sa mère, leur séparation déchirante, le rôle même d'Ulysse, qui, dans un ministère odieux, conserve la dignité convenable, tout

est traité avec une supériorité digne des plus grands modèles. Hécube demande à Ulysse la liberté de l'interroger, car elle est captive et parle à un de ses maîtres. Elle lui demande s'il se souvient qu'étant venu à Troie, déguisé et chargé du dangereux personnage d'espion, il fut reconnu par Hélène, qui vint faire part à Hécube de cette découverte. Hécube n'avait qu'à dire un mot, et Ulysse était perdu. Il implora sa pitié, et obtint d'elle qu'elle le laissât partir. Ulysse convient de tout; et l'on sent quel avantage cet aven donne à Hécube qui lui a sauvé la vie.

Souviens-toi de ce jour où, d'une voix tremblante,
Et pressant mes genoux d'une main suppliante,
Pâle et défiguré par l'effroi de la mort,
A ma seule pitié tu remettais ton sort.
Je reçus ta prière, et j'épargnai ta vie;
Je te fis échapper d'une terre ennemie.
Tu dois à mes bontés ce jour qui luit pour toi,
Et tu peux à ce point être ingrat envers moi!
Ulysse outrage ainsi ma fortune abattue!
S'il vit, c'est par moi seule, et c'est lui qui me tue!
Il m'arrache ma fille! Ah! cruel! et pourquoi?
Quel dieu vous a dicté cette exécration loi?
Est-ce Achille aujourd'hui qui veut une victime?
Dont les mânes vengeurs s'arment contre le crime?
Eh bien! sacrifiez à l'ombre d'un héros
L'auteur de son trépas, l'auteur de tous nos maux;
Sacrifiez Hélène, odieuse furie,
Et non moins qu'aux Troyens fatale à sa patrie.
Si d'une offrande illustre Achille est si flatté,
S'il veut voir sur sa tombe immoler la beauté,
Hélène, à qui les dieux l'ont donnée en partage,
Remporte encor sur nous ce funeste avantage;
Hélène est plus coupable et plus belle à la fois.
O vous à qui j'adresse une débile voix,

Vous que j'ai vu jadis, dans un jour de détresse,
Prosterné devant moi, supplier ma vieillesse,
Que l'équité vous parle et soit juge entre nous :
Faites ici pour moi ce que j'ai fait pour vous !
J'ai plaint votre infortune, et vous voyez la nôtre ;
Vous pressiez cette main, et je presse la vôtre.
Hécube est à vos pieds ; Hécube est mère, hélas !
Hélas ! n'arrachiez point ma fille de mes bras ;
Ne versez point son sang ; c'est assez de carnage.
Mes revers sont affreux : ma fille les soulage,
Console mes vieux ans, adoncit mes douleurs,
Et me fait quelquefois oublier mes malheurs.
Ah ! ne me l'ôtez pas, ne me privez point d'elle !
La victoire jamais ne doit être cruelle.
Quel vainqueur peut compter sur un bonheur constant ?
Je suis des coups du sort un exemple éclatant.
Je régnais, j'étais mère, et je me crus heureuse :
Mon bonheur a passé comme une ombre trompeuse.
Un jour a tout détruit, et je ne suis plus rien.
Prenez pitié de moi, laissez-moi mon sens bien ;
Parlez à tous ces chefs, et que votre sagesse
De tant de cruautés fasse rougir la Grèce.
Les femmes, les enfants, dans l'horreur des combats,
N'ont point été frappés du fer de vos soldats.
Est-ce au pied des autels que, souillant votre gloire,
Vous répandrez le sang qu'épargna la victoire ?
Eh quoi ! pour des captifs désarmés et soumis
Serez-vous plus cruels que pour vos ennemis ?
Parlez, et révoquez l'arrêt de l'injustice :
La Grèce vous écoute, et doit en croire Ulysse.

Ce discours d'Hécube, dans l'original, semble réunir tous les genres d'éloquence : celle de la tendresse maternelle, la dignité d'une reine se mêlant à la douleur suppliante, l'art d'intéresser jusqu'à l'amour-propre d'un ennemi. Ulysse se défend aussi bien qu'il est possible. Il n'a point oublié ce qu'il doit à Hécube, mais il n'est que

l'organe des volontés de l'armée, il n'est pas en lui de les changer. Si Hécube pleure ses enfants, combien de mères dans Argos et dans Mycènes pleurent aussi leurs fils tués devant Troie ! Enfin Achille, qui a rendu tant de services aux Grecs, a des droits sur leur reconnaissance ; et comment lui refuser la victime qu'il demande ? Les héros sont jaloux des honneurs dus à leur mémoire. Ici le poète, par la bouche d'Ulysse, fait l'éloge des mœurs grecques, et des nobles tributs qu'elles payaient aux mânes des grands hommes, tandis que dans les monarchies barbares leurs services étaient ensevelis avec eux. Hécube, voyant qu'Ulysse résiste à ses prières, exhorte sa fille à le fléchir, s'il se peut, par ses soumissions et par ses larmes. La réponse de Polyxène est d'une fermeté qui contraste très-heureusement avec le désespoir d'une mère.

Ulysse, je le vois, vous craignez ma prière :
Votre main fuit la mienne, et votre front sévère,
Votre regard baissé, se détournent de moi.
Rassurez-vous : des Grecs je remplirai la loi.
De la nécessité je subirai l'empire :
On ordonne ma mort, et mon cœur la désire.
J'aurais trop à rougir si, devant un vainqueur,
Trop d'amour de la vie eût abaissé mon cœur.
Pourquoi vivrais-je encor ? j'ai vu régner mon père.
Polyxène, l'espoir et l'orgueil d'une mère,
Croissait dans son palais pour le plus beau destin,
Pour voir un jour des rois se disputer sa main,
Pour aller embellir une cour fortunée
Qu'aurait enorgueillie un superbe hyménée ;
Et dans mes jours de gloire et de prospérité,
Je n'enviais aux dieux que l'immortalité.

Je suis esclave, hélas ! Ce nom plein d'infamie,
 Ce nom seul me suffit pour détester la vie.
 Attendrai-je qu'ici, pour combler mes revers,
 Un maître, à prix d'argent, me donnant d'autres fers,
 Livre la sœur d'Hector aux plus vils ministères,
 Aux travaux destinés à des mains mercenaires,
 Et qu'un esclave impur, m'obtenant malgré moi,
 Vienne souiller mon lit où dut entrer un roi ?
 Non. J'aime mieux la mort que cet excès d'injure ;
 J'aime mieux aux enfers descendre libre et pure.
 A qui perd tout espoir il reste le trépas.
 Ulysse, je vous suis : n'arrêtez point mes pas,
 Ma mère, laissez-moi marcher au sacrifice ;
 Oui, laissez-moi mourir avant qu'on m'avilisse.
 Le malheur, il est vrai, peut frapper tout mortel ;
 Moins il est attendu, plus il semble cruel :
 Mais qui peut à l'opprobre abandonner sa vie ?
 Ah ! le plus grand des maux sans doute est l'infamie.

HÉCUBE.

J'admire ton courage, et je pleure ton sort.
 Si du fils de Pélée il faut venger la mort,
 Grecs, où va s'égarer votre injuste colère ?
 Du crime de Paris il faut punir sa mère.
 Paris seul est coupable ; il est né dans mon flanc :
 Sur la tombe d'Achille épuisez tout mon sang.
 Frappez.

ULYSSE.

Ce n'est pas vous qu'Achille nous demande ;
 Des jours de Polyxène il exige l'offrande.

HÉCUBE.

Immolez toutes deux : enfondez à l'autel
 Et le sang de ma fille, et le sang maternel.

ULYSSE.

Achille veut le sien, madame, et non le vôtre.
 Eh ! que ne pouvons-nous épargner l'un et l'autre !

HÉCUBE.

Mourir avec ma fille est un devoir pour moi.

ULYSSE.

Non : votre seul devoir est de suivre ma loi.

HÉCUBE.

Vous me verrez sans cesse à ses pas attachée.

ULYSSE.

Non. Craignez de la voir de vos bras arrachée.

POLYXÈNE.

(A Ulysse.)

Madame, écoutez-moi.... Vous, dans votre rigueur,
Ménagez une mère, épargnez sa douleur.

(A Hécube.)

Ma mère, c'est assez combattre la puissance :
Ne souffrez pas du moins d'indigne violence.
Voulez-vous qu'à l'instant, d'un bras injurieux,
De farouches soldats, vous trainant à mes yeux,
Insultent à ce point votre rang et votre âge?
Sauvez-nous toutes deux de ce comble d'outrage.
Donnez-moi votre main ; à mes derniers moments
Accordez la douceur de vos embrassements.
Ma mère ! de ce nom que ma tendresse implore
Pour la dernière fois ma voix vous nomme encore.
Mes yeux à la clarté vont cesser de s'ouvrir....
Adieu, vivez, ma mère, et moi je vais mourir.

HÉCUBE.

De mes nombreux enfants cher et malheureux reste,
Tu meurs ! et dans les fers je traîne un sort funeste !
Quel eu sera le terme ? A quoi m'attendre encor ?

POLYXÈNE.

Que dirai-je à Priam, à votre fils Hector ?

HÉCUBE.

Dis que, par tant de coups tour-à-tour éprouvée,
Au comble des horreurs Hécube est arrivée.

POLYXÈNE.

O sein qui m'a nourrie ! ô ma mère ! Ah ! grands dieux !

HÉCUBE.

O gage le plus cher des plus funestes nœuds !

POLYXÈNE.

Recevez mes adieux, Cassandre, Polydore,
O ma sœur ! ô mon frère !

HÉCUBE.

Hélas ! vit-il encore ?

Je suis trop malheureuse, et je crains tout des dieux.

POLYXÈNE.

Sans doute il est vivant ; il fermera vos yeux.
 Il vit, n'en doutez pas : cet espoir me ranime.
 (A Ulysse.)

Allons. Couvrez du moins le front de la victime.
 Ulysse, cachez-moi ma mère et ses douleurs :
 Je puis souffrir la mort, et ne puis voir ses pleurs.
 Veuez, etc.

Le récit de la mort de cette princesse est digne de cette belle scène. Il n'est pas inutile de faire voir comment les anciens traitaient cette partie du drame. C'est Talthybius qui raconte le sacrifice de Polyxène, auquel il présidait en qualité de héros, et qui le raconte à Hécube. Dans nos mœurs, ce serait manquer aux convenances, et nous ne souffririons pas qu'ayant eu part à la mort de la fille il en fit le récit à la mère. Mais le récit même nous fera mieux connaître encore toute la férocité de ces mœurs des temps qu'on nomme héroïques, férocité produite par la superstition et le fanatisme qui exaltaient l'énergie des âmes, et enfaient des crimes.

Pour ce grand sacrifice on s'assemble, on s'empresse.
 De jeunes Grecs, rangés autour de la princesse,
 Devaient sous ma conduite accompagner ses pas,
 La placer à l'autel et l'offrir au trépas.
 Pyrrhus vient ; il saisit la victime docile,
 Et l'entraîne lui-même à la tombe d'Achille.
 Il prend un vase d'or, le remplit, et soudain
 En l'honneur de son père il épanche le vin.
 A l'armée, en son nom, j'ordonne le silence.
 • Que ma voix en ces lieux attire ta présence,
 • O mon père ! dit-il, reçois aux sombres bords
 • Ces dons religieux qui consolent les morts.
 • Vois ce sang consacré que nous allons répandre :

« Ce pur sang d'une vierge appartient à ta cendre.
 « Sois-nous propice, Achille, ô mon père! ô héros!
 « Loin des bords d'Ilion fais voguer oos vaisseaux.
 « Que sauvés des écueils d'une mer en furie,
 « Un retour fortuné nous rende à la patrie! »
 Il dit, et tous les Grecs s'unissent à ses vœux,
 Et nos cris suppliants montent jusques aux cieux.
 Dans la main de Pyrrhus déjà le glaive brille;
 Ses regards m'ordonnaient de saisir votre fille.
 « Arrêtez, nous dit-elle, ô vainqueurs des Troyens.
 « Prêts à mêler mon sang avec le sang des miens,
 « Épargnez-moi du moins un inutile outrage.
 « Ma mort doit être libre, et j'aurai le courage
 « De présenter au glaive et ma tête et mon sein.
 « Sur la fille des rois ne portez point la main :
 « Polyxène, acceptant un trépas qu'elle brave,
 « Ne veut point aux enfers porter le nom d'esclave. »
 Elle dit : mille voix parlent en sa faveur.

Agamemnon lui-même, admirant son grand cœur,
 Souscrit à sa demande, et veut qu'oo se retire.
 Polyxène l'entend : elle arrache et déchire
 Les voiles, ornements de sa virginité;
 Et, de son sein d'albâtre étalant la beauté,
 Elle tombe à genoux : « Pyrrhus, frappe, dit-elle;
 « Frappe, j'attends tes coups. » Il se trouble, il chancelle.
 La victime à ses pieds, l'aspect de tant d'appas!
 La pitié quelque temps semble arrêter son bras.
 Mais Achille l'emporte en cette ame hantaine;
 Il enfonce le fer au cœur de Polyxène,
 Le retire fumant : le sang jaillit au loin.
 Elle tombe expirante, et, par un dernier soin,
 Elle rassemble encor la force qui lui reste,
 Pour n'offrir aux regards qu'une chute modeste¹.

¹ Ce détail, qui peut paraître petit dans un pareil moment, tient absolument aux mœurs anciennes. On le retrouve plus d'une fois chez les Grecs et chez les Latins; et La Fontaine, dans sa description de la mort de Thisbé, imitée d'Ovide, exprime ainsi la même idée :

Elle dit : et, tombant, range ses vêtements,
 Dernier trait de pudeur à ses derniers moments.

Elle meurt. Ce moment change tous les esprits.
 Touchés de sa vertu, de son sort attendris,
 Tous, et chefs, et soldats, qu'un même zèle anime,
 A l'eui l'un de l'autre honorent la victime.
 Déjà par mille mains son bûcher est dressé.
 Tous hâtent cet ouvrage, et d'un bras empressé
 Le couvrent de présents, l'entourent de guirlandes,
 Se disputent le droit d'y porter des offrandes;
 Et tandis qu'on lui rend ces funèbres honneurs,
 J'entends gémir sa mère, et vois couler vos pleurs.

Racine a pris soin d'avertir qu'il ne fallait pas que la conformité de titre fit imaginer que son *Andromaque* fût la même que celle d'Euripide. « Quoique ma tragédie, dit-il, porte le même titre que la sienne, le sujet en est pourtant très-différent. Andromaque, dans Euripide, craint pour la vie de Molossus, qui est un fils qu'elle a eu de Pyrrhus, et qu'Hermione veut faire mourir avec sa mère. Mais dans ma pièce il ne s'agit point de Molossus. Andromaque ne connaît point d'autre mari qu'Hector, ni d'autre fils qu'Astyanax. J'ai cru en cela me conformer à l'idée que nous avons de cette princesse. La plupart de ceux qui ont entendu parler d'Andromaque ne la connaissent guère que pour la veuve d'Hector et pour la mère d'Astyanax. On ne croit point qu'elle doive aimer ni un autre mari ni un autre fils; et je doute que les larmes d'Andromaque eussent fait sur l'esprit de mes spectateurs l'impression qu'elles y ont faite, si elles avaient coulé pour un autre fils que celui qu'elle avait d'Hector. »

Ces observations prouvent le jugement exquis

de Racine, qui savait combien il importe au théâtre de se conformer aux idées les plus généralement reçues, et d'établir l'intérêt sur les dispositions des spectateurs.

Le rôle d'Andromaque est beau dans la pièce d'Euripide. La naïveté des sentiments et l'expression de la tendresse maternelle, le mélange de douleur et de dignité qui s'y fait remarquer, ont pu fournir à Racine les couleurs qu'il a employées en grand maître. La pièce n'a point de prologue postiche, comme les autres. Voilà ses mérites; mais elle a, comme tant d'autres du même auteur, le défaut capital de ces épisodes déplacés qui forment comme une seconde action, et détruisent l'intérêt quand il commençait à naître. La scène est à Phthie, dans les états de Pyrrhus, fils d'Achille. Il est absent, et sa femme Hermione, sœur de son père Ménélas, a profité de cette absence pour condamner à la mort Andromaque sa rivale, et le jeune Molossus que cette captive troyenne a eu de Pyrrhus. La mère et le fils se sont réfugiés aux autels de Thétis, situation que nous avons déjà vue dans l'*Hercule furieux*. Hermione, qui n'a point d'enfant de Pyrrhus, est animée de toutes les fureurs de la jalousie, et de tout l'orgueil que lui inspirent sa naissance et son rang. Elle ne peut souffrir qu'une étrangère, une captive, lui dispute, lui enlève même le cœur de son époux; et que Molossus, le fils d'Andromaque, puisse être un jour l'héritier du fils d'Achille. Sa querelle avec Andromaque, qui se défend d'un

ton aussi noble qu'intéressant, est assez théâtrale, quoiqu'elle offre plusieurs traits qui ne sont pas dans nos mœurs. Mais ce qui n'est d'aucun intérêt, c'est la longue querelle qui s'élève sur le même sujet entre le vieux Pélée qui vient défendre sa petite-fille, et Ménélas, qui prend le parti de sa fille Hermione. Les bravades du vieillard devant un guerrier, ses insultes, ses menaces ne conviennent ni à son âge ni aux circonstances. Son langage devrait être celui de la modération, de la sagesse, de la sensibilité paternelle; et ce long conflit d'injures réciproques qui ne produisent rien ne peut jamais être théâtral. Ce qui ne l'est pas plus, c'est de changer tout-à-coup la situation des personnages sans qu'on aperçoive aucune cause de ce changement, aussi subit qu'in vraisemblable.

Après qu'on a été occupé pendant trois actes du péril d'Andromaque et de son fils, qui est-ce qui peut s'attendre qu'au quatrième il n'en soit plus question, et qu'on voie paraître cette même Hermione, tout-à-l'heure si fière et si menaçante, maintenant saisie de frayeur, désespérée, s'arrachant les cheveux, et déchirant ses vêtements? Pourquoi? Parce qu'elle craint que Pyrrhus, à son retour, ne veuille la punir de tout le mal qu'elle a voulu faire. Mais il n'est point question du retour de son époux, et il n'y a nulle raison pour que cette crainte ne l'occupât pas auparavant. Ce n'est pas ainsi que le spectateur veut être mené, et ces secousses en sens contraire sont l'opposé de

l'art dramatique, qui veut surtout que l'on aille toujours au but proposé. Tout-à-l'heure on craignait pour Andromaque, à présent c'est Hermione qui veut se tuer, qui ne parle que de fer et de poison; enfin, qui ne s'apaise qu'à l'arrivée d'Oreste, qui n'est pas plus préparée que tout ce qui précède. C'est encore une faute très-grave que d'amener au quatrième acte un personnage qui n'a pas même été nommé jusque-là, qui ne tient nullement à l'action, et qui vient en commencer une nouvelle. Oreste est amoureux d'Hermione; mais cet amour, comme nous l'avons déjà vu dans quelques autres pièces grecques, n'est qu'un fait énoncé, et non pas une passion développée. Oreste veut profiter de l'absence de Pyrrhus pour enlever Hermione. Cette princesse, enchantée de trouver un défenseur, se jette à ses pieds; ce qui, dans les circonstances données, est contraire à toutes les bienséances. Le péril n'est pas assez pressant, à beaucoup près, pour qu'il lui soit permis d'oublier à ce point sa dignité, son devoir et son sexe. Oreste se charge de la défendre; elle promet de le suivre partout. Il lui a déclaré sans détour qu'il va chercher Pyrrhus à Delphes, et que son dessein est de l'assassiner, et l'épouse de Pyrrhus garde le silence, et sort avec celui qui va tuer son mari. Comment excuser cette violation de tous les devoirs, qui n'est fondée que sur un danger incertain, éloigné, presque imaginé? Sur quel théâtre aujourd'hui tolérerait-on cette conduite d'Hermione? Et quand on songe qu'elle n'est pas même punie à la fin de

la pièce, conçoit-on que Brumoi compte parmi les avantages du théâtre grec celui d'être plus moral que le nôtre?

Au cinquième acte, un envoyé de Delphes vient apprendre à Pélée qu'Oreste a tué Pyrrhus; et, après un long narré, l'on apporte le corps de ce prince. Remarquez que, de l'aveu même de Brumoi, la vraisemblance est violée au point qu'Oreste n'a pas même pu avoir le temps d'aller à Delphes. Il ne manque plus que de voir arriver Thétis pour consoler Pélée. Et toute cette multiplicité de machines merveilleuses et inutiles, toutes ces fautes contre l'unité d'action, de temps et de lieu, contre les règles de la décence, de la morale et du bon sens, sembleraient presque inconcevables chez un auteur qui a su, dans d'autres pièces, parvenir aux plus grands effets de la tragédie, si l'histoire de notre théâtre ne nous offrait pas des contradictions à peu près semblables, et si l'on ne se souvenait qu'il est beaucoup plus facile de connaître les règles que de les observer.

Le fond de la tragédie d'*Alceste* n'est pas aussi vicieux, et même il semble que, du côté moral, cette pièce est comme l'antidote de la précédente; car l'héroïne est un modèle de la tendresse conjugale, comme Hermione en est un de perversité. On assure que Racine trouvait ce sujet très-heureux, et qu'il aurait même été tenté de le traiter, s'il avait cru voir la possibilité d'un dénouement qui pût convenir à notre scène. On ne peut pas calculer ce que pouvait faire un

homme aussi profond dans son art que l'auteur d'*Athalie* ; mais ce qu'on peut assurer, c'est que jamais il n'aurait eu à vaincre de plus grandes difficultés. Il y a sans doute de l'intérêt dans le sacrifice héroïque d'Alceste ; mais il n'offre qu'une seule et même situation. Il n'y a de ressource , du moins pour nous , que de laisser ignorer à Admète la généreuse résolution de sa femme : dès qu'il en est instruit , la pièce doit toucher à sa fin , parce qu'un pareil combat ne peut pas durer long-temps. Il est possible pourtant que celui qui avait su tirer cinq actes des adieux de Titus et de Bérénice fût aussi heureux et aussi habile dans *Alceste* ; mais comment finir cette pièce par des moyens naturels ? Voilà probablement ce qui l'a détourné de l'entreprendre , et ce qui a renvoyé ce sujet à l'opéra. Ce n'est pas que plusieurs écrivains ne l'aient essayé au théâtre français. Lagrange , entre autres , n'a pas été si embarrassé que Racine. Il a fait ramener Alceste des enfers par Hercule , qui est amoureux d'elle ; mais quand on lui passerait ce dénouement , son ouvrage n'en serait pas moins détestable de tout point. Celui de Quinault est un des plus faibles de cet auteur : les événements et les épisodes y sont trop multipliés ; et l'on y voit avec peine ce mélange du sérieux et du familier , du comique et du tragique , qui dans ce temps était encore à la mode , et qu'il a banni de ses bons ouvrages ; mais le rôle d'Hercule et le dénouement ont de la noblesse et de l'effet.

Ce qui choque le plus dans l'*Alceste* d'Euripide, c'est la dispute grossière et révoltante d'Admète avec son père, le vieux Phérès. Le fils reproche au père de n'avoir pas le courage de mourir pour lui; et cette scène, indécemment prolongée, est un tissu des plus odieuses invectives. Brumoi a beau réclamer les mœurs antiques, et nous dire que c'était une espèce de loi, un préjugé reçu, que le plus vieux mourût pour le plus jeune : cela n'est point du tout prouvé; et la voix de la nature, plus forte que tous les préjugés, nous crie qu'un fils est aussi injuste que cruel quand il outrage la vieillesse de son père, et lui fait un crime de ne pas se résoudre à un sacrifice qu'il ne doit pas. Il serait plus facile d'excuser Euripide sur le rôle d'Admète qui consent, quoique avec tout le regret possible, à laisser mourir Alceste, parce qu'il doit se soumettre aux oracles des dieux. Mais à nos yeux cette soumission ne serait qu'une lâcheté, et Admète ne nous paraîtrait digne de l'effort que fait Alceste en sa faveur qu'en s'y refusant de toute sa force. Il faut encore avouer que, sur ce point, nos idées sont plus délicates et plus nobles que celles des Grecs.

Nous n'aimerions pas non plus à voir Hercule, à table, se livrer à toute la joie d'un festin, pendant que la mort d'Alceste a mis le palais en deuil; et tout le respect des anciens pour l'hospitalité ne saurait couvrir cette disparate choquante : mais il serait bien difficile de ne pas reconnaître le langage de la nature et de l'amour dans

les adieux qu'Alceste mourante adresse à son époux.

Cher Admète, je touche à mon heure suprême.
Voyez ce que j'ai fait pour un époux que j'aime :
Pour vous sauver le jour, je me livre à la mort,
Et ma seule tendresse a voulu cet effort.
Je pouvais, j'enne encore et veuve couronnée,
Aspirer aux liens d'un nouvel hyménée;
Mais je n'ai pas voulu survivre à vos destins,
Pour nourrir dans le deuil des enfants orphelins.
Ma vie est par mon choix éteinte à son aurore.
Vos parents à leur fils se devaient plus encore :
Vous étiez leur seul bien. Par l'âge appesantis,
Ils n'avaient pas le droit d'espérer d'autre fils;
Et si votre bonheur eût fait leur seule envie,
Vous pouviez conserver votre épouse et la vie.
Mais ils vous ont trahi. Les dieux l'ont ordonné :
A pleurer mon trépas vous étiez destiné ;
Le ciel à mes enfants veut ravir une mère.
O vous ! pour qui je meurs, écoutez ma prière :
Je ne demande pas, pour prix de mes bienfaits,
Un sacrifice égal à celui que je fais.
Et quel bien après tout pourrait valoir la vie ?
Mais si de mon époux ma mémoire est chérie ,
S'il aime mes enfants, s'il se souvient de moi ,
Ah ! que jamais l'hymen, démentant votre foi ,
Ne fasse dans mon lit entrer une autre épouse ,
Qui, régnañt sur mon sang en marâtre jalouse ,
Accablerait bientôt sous un jong odieux
De nos premiers amours les gages précieux.
On ne connaît que trop les haines implacables ,
D'un second hyménée effets inévitables.
Gardez dans ce palais d'introduire un tyrau.
De mon fils, il est vrai, le péril est moins grand :
Son sexe est sa défense ; il croitra près d'un père.
Mais à ma fille, ici , qui tiendra lieu de mère ?
Fille trop chère ! hélas ! s'il fallait quelque jour
Qu'une femme étrangère osât, dans cette cour ,
A la honte, au mépris dévouer son enfance,

Et d'un hymen heureux te ravir l'espérance!
 Si tu dois de Lucine éprouver les travaux,
 Qui sera près de toi pour adoucir tes maux,
 Pour t'offrir les secours de l'amour maternelle?
 Je meurs. Ah! par pitié pour moi-même et pour elle,
 Admète, jurez-moi de souscrire à mes vœux;
 Joignez cette promesse à nos derniers adieux.
 Il faut nous séparer : la mort, qui me menace,
 N'admet point de délai, n'accorde point de grâce.
 Adieu, mes chers enfans! adieu, mon cher époux!
 Vous que j'ai tant aimé, vivez; souvenez-vous
 Qu'Alceste à cet amour appartient tout entière,
 Fut la plus tendre épouse et la plus tendre mère.

Les deux pièces les plus régulières d'Euripide sont ses deux *Iphigénies*, en *Aulide* et en *Tauride*.

La première surtout peut être regardée comme son chef-d'œuvre, et comme une des tragédies anciennes où l'art ait été porté à sa plus grande perfection. On ne trouve ici aucun des défauts trop fréquents dans cet auteur; ils sont au contraire remplacés par toutes les beautés propres au sujet et à la tragédie : unité d'action et d'intérêt dont on ne s'écarte pas un moment, exposition admirable, caractères soutenus, vérité dans le dialogue, peu de défauts de convenance, pathétique dans les situations, éloquence vraiment dramatique; enfin, une gradation d'intérêt qui va croissant de scène en scène jusqu'au dénouement. Voilà ce qui justifie l'admiration qu'on a eue dans tous les temps pour cet ouvrage, qui a servi de modèle à l'un des plus parfaits de la scène française, et que peut-être le seul Racine pouvait embellir encore et perfectionner.

Si l'on excepte l'épisode d'Ériphyle, si adroitement fondu dans la pièce française, et qui était nécessaire pour se passer du dénouement que la fable a fourni à Euripide, Racine d'ailleurs l'a fidèlement suivi dans tout le reste; et quel plus grand éloge en peut-on faire? Cette exposition, qui peut servir de modèle; ces combats de la nature et de l'ambition, qui forment le fond du caractère d'Agamemnon; cette joie qui éclate à l'arrivée de la mère et de la fille, et qui est si déchirante pour le cœur d'un père; cette scène naïve et touchante entre Agamemnon et Iphigénie; cette nouvelle foudroyante apportée par Arcas, *Il l'attend à l'autel pour la sacrifier*; cet hymen d'Achille faussement prétexté; le désespoir de Clytemnestre qui tombe aux pieds du seul défenseur qui reste à sa fille; la noble indignation du jeune héros dont le nom est si cruellement compromis; les transports de l'amour maternel qui éclatent dans Clytemnestre défendant sa fille contre un époux inhumain; la résignation modeste de la victime, et les prières attendrissantes qu'elle adresse à son père; toutes ces beautés, qui ont fait si souvent verser des larmes au théâtre français, appartiennent à celui d'Athènes, appartiennent à Euripide : et quand il n'aurait pas d'autre titre, n'en serait-ce pas assez pour mériter notre reconnaissance et notre vénération?

L'Achille d'Euripide est beaucoup plus modéré et plus maître de lui que celui de Racine, et par conséquent moins tragique. Il vient en effet avec

ses Thessaliens, comme dans la pièce française, pour défendre Iphigénie; il combat la résolution qu'elle a prise de mourir : mais ce n'est pas avec cette impétuosité entraînant que lui donne Racine, avec cette violence prête à tout renverser, et qui sied si bien à un amant, à un guerrier. Ici Achille finit par céder en quelque sorte à Iphigénie; il se contente de dire que l'aspect de la mort peut la faire changer de résolution, et qu'il sera près de l'autel avec ses soldats pour la défendre et la sauver.

Ce n'est point un reproche que je fais à Euripide : chez lui, Achille n'en doit pas faire davantage; il n'est pas amoureux; ce n'est pas son épouse qu'il défend. Elle se dévoue en victime, et il doit, suivant les mœurs du pays, respecter à un certain point son dévouement religieux. Mais, sans blâmer Euripide, j'aime à voir dans Racine le bouillant Achille aller presque jusqu'à la violence pour sauver Iphigénie malgré elle.

On a reproché à Racine l'égarement de Clytemnestre, comme un petit incident dont il a eu besoin pour fonder sa pièce. Cette légère imperfection, si c'en est une, n'est point dans la pièce grecque; mais elle est remplacée par un défaut qui, pour nous du moins, serait moins excusable : c'est Ménélas qui, soupçonnant la faiblesse de son frère, arrache de force à l'officier d'Agamemnon la lettre qu'il porte. Ce moyen nous semblerait peu conforme à la dignité du personnage; et, de plus, il ne paraît pas convenable de faire paraître la Mé-

nélas, la première cause de tous les malheurs qui sont le sujet de la pièce. On serait blessé aujourd'hui de le voir reprocher durement à Agamemnon la répugnance trop juste que celui-ci montre à sacrifier sa fille à la vengeance de son frère. Ménélas est trop intéressé dans cette cause pour avoir le droit de la plaider. C'est peut-être la seule faute grave d'Euripide dans son *Iphigénie*; et Racine l'a corrigée. Il a écarté Ménélas, et a mis à sa place Ulysse, qui, n'ayant d'autre intérêt que celui de tous les Grecs, est bien plus autorisé à combattre la résistance d'Agamemnon; et ce changement judicieux est encore une preuve de l'excellent esprit de Racine.

Il a mis aussi plus de force dans le rôle de Clytemnestre, et poussé plus loin les combats qu'elle rend en faveur de sa fille. Dans Euripide, elle finit, comme Achille, par céder en gémissant à la résolution de sa fille; elle entend les adieux que la jeune princesse fait à ses compagnes, et la laisse sortir pour aller à l'autel. Il se peut que les mœurs grecques ne lui permissent pas d'en faire davantage; mais, pour nous, il vaut mieux sans doute qu'elle ne cède qu'à la force, et qu'elle ne reste sur la scène que parce que des soldats l'y retiennent.

Le sujet d'*Iphigénie en Tauride*, quoique vraiment tragique, n'est pourtant pas d'un intérêt si pénétrant; et, quoique la pièce soit bien faite, elle produit moins d'effet que l'autre *Iphigénie*. Il ne faut pas en juger tout-à-fait par la pièce de

Guimond de Latouche. Quoiqu'il ait imité la sage simplicité de la pièce grecque, cependant il a tiré ses plus grands effets de l'amitié d'Oreste et de Pylade, et de ce beau combat qui fait de son troisième acte l'un des plus théâtraux que l'on connaisse. Ce combat est à peine indiqué dans Euripide. Pylade cède assez facilement à Oreste, parce qu'il se flatte de pouvoir le sauver, et avec beaucoup plus d'apparence de succès que dans la pièce française. Ce n'est point le naufrage qui les a jetés en Tauride; ils y sont abordés heureusement, et paraissent au commencement de la pièce, observant le temple dont ils veulent enlever la statue.

Pour l'exécution de leur projet, ils ont un vaisseau à la côte. D'ailleurs, le péril est moins grand que dans notre *Iphigénie*. Thoas ne presse point le sacrifice; il ne paraît qu'au cinquième acte pour être trompé par la prêtresse, dont il n'a aucune défiance, et qui, de concert avec les Grecs, enlève la statue et la porte sur leur vaisseau. Thoas veut les poursuivre; mais Minerve paraît et le lui défend. A l'égard de la reconnaissance, elle se fait très-simplement : Iphigénie, en présence de son frère, charge Pylade d'une lettre pour Oreste. *Oreste*, dit Pylade, *recevez la lettre de votre sœur*. Nous voulons des reconnaissances graduées avec plus d'art ¹.

¹ On trouvera dans les parties suivantes de ce *Cours*, où l'on traite de la tragédie moderne, de plus grands développements sur ces mêmes pièces grecques, comparées aux imitations qu'on en a faites.

Le Cyclope d'Euripide, qui n'est point une tragédie, n'est bon qu'à nous donner une idée d'un genre de spectacle en usage chez les anciens, et qu'on nommait le *Drame satyrique*; non qu'il ressemblât en rien à ce que nous appelons la satire, mais parce que les satyres ou chèvre-pieds en étaient les personnages principaux et nécessaires. Cette espèce de drame se rapprochait de l'origine de la vieille tragédie, lorsqu'elle n'était qu'une fête populaire consacrée à Bacchus, et représentée sur les tréteaux de Thespis. On voit par *le Cyclope*, la seule pièce qui nous reste de ce genre, que c'était un mélange de sérieux et de bouffon, un amalgame bizarre et grotesque fait pour amuser la populace. Ces farces étaient fort de son goût; car elles faisaient toujours partie des solennités où l'on donnait des représentations théâtrales; et l'on sait que les plus grands écrivains, à commencer par Euripide et Sophocle, ne dédaignaient pas de descendre à ce genre monstrueux. Cela fait voir que dans Athènes, comme dans toutes les grandes villes, il fallait des spectacles pour les dernières classes du peuple, comme pour la classe plus instruite. Le sujet du *Cyclope* est l'aventure d'Ulysse dans la caverne de Polyphème, telle qu'elle est racontée dans *l'Odyssée*. On peut lire la pièce dans Brumoi, qui a eu la patience de la traduire tout entière ¹.

¹ Brumoi n'en a donné qu'un extrait. La traduction entière est de Prevost. (*Théâtre grec*, tome X, page 83, édition de 1787.)

J'ai parcouru tout ce qui nous reste des deux grands maîtres de la scène grecque. Le dernier qui vient de nous occuper, Euripide, a beaucoup de pièces, comme on l'a vu, qui sont bien au-dessous de la renommée de l'auteur. Mais le rôle d'Andromaque dans la pièce de ce nom, celui d'Alceste, celui de Médée, plusieurs scènes des *Troyennes*, les trois premiers actes d'*Hécube*, ses deux d'*Iphigénie*, et surtout celle que Racine a transportée sur notre théâtre, sont les monuments d'un beau génie, et justifient les éloges qu'il a reçus des anciens et des modernes. Aristote l'appelle le plus tragique des poètes; et comme nous avons perdu la plus grande partie de ses ouvrages, nous ne savons pas à quel point il pouvait mériter ce titre. On ne peut nier du moins que, dans ce qui nous a été conservé, l'on ne trouve les scènes les plus touchantes du théâtre grec. Il a excellé dans le pathétique attendrissant : c'est par ce seul endroit qu'il peut balancer tous les avantages que Sophocle a sur lui; c'est par là qu'il a partagé les suffrages, quoique pourtant le plus grand nombre semble avoir donné la palme à ce dernier. Horace, qui n'est pas louangeur, l'appelle *le grand Sophocle*; Virgile en parle avec admiration. Il est certain qu'il n'a aucun des défauts d'Euripide : on ne voit chez lui, ni duplicité d'action, ni prologues froids et inutiles, ni merveilleux mal employé, ni épisodes déplacés, ni invraisemblances, ni ces fautes multipliées contre la vérité, les convenances et le bon sens; ni ces

froides sentences, ni ces ridicules déclamations contre les femmes, ni ces longues et grossières disputes qui remplissent la plupart des pièces d'Euripide. Ses expositions sont belles, ses plans sages ; son dialogue est noble, animé, soutenu : il a peu de langueur dans sa marche, et peu d'inutilité dans ses scènes. Son style est poétique, comme le drame doit l'être ; il n'est jamais trop figuré, comme celui d'Eschyle, ni familier, comme celui d'Euripide ; il est plein de mouvements et de pathétique, et le langage de la nature et l'éloquence du malheur sont souvent chez lui au plus haut point de perfection.

Nous avons vu que les grands exemples de la fatalité, les vengeances célestes, les oracles, l'abaissement de la puissance, l'excès des misères humaines, sont en général les pivots sur lesquels roule la tragédie antique. La nôtre s'est d'abord établie sur ces mêmes fondements ; mais nous avons donné en même tems à l'art dramatique un ressort puissant et nouveau dans la peinture des passions. C'est un pas d'autant plus important, que notre religion ne nous fournit pas les mêmes ressources théâtrales que celle des anciens, et que l'intérêt produit par le spectacle des passions malheureuses est plus fort, plus varié, plus universel, que celui qui naît de la vue d'infortunes inévitables et extraordinaires, qui ne peuvent tomber que sur un petit nombre de personnes. Peu d'hommes craindront le sort d'OEdipe ou d'Électre, mais tous peuvent être malheu-

reux par leurs penchans, tourmentés par leur sensibilité. Nous avons donc étendu et enrichi l'art que les anciens nous ont transmis. Notre système dramatique est beaucoup plus vaste que le leur, et a produit une foule de beautés vraiment neuves, dont ils n'avaient pas l'idée. Cependant, quoique nous sachions construire un drame beaucoup mieux qu'ils ne faisaient; quoique nous ayons à peu près créé cette science qui consiste à nouer une intrigue attachante, et à suspendre le spectateur entre l'espérance et la crainte; quoique nous ayons mis bien plus de variété dans les objets de nos pièces, et bien plus d'habileté dans la manière de les conduire; enfin, quoique nous sachions beaucoup, gardons-nous de croire qu'ils ne puissent plus nous rien enseigner. Ils ont saisi la nature dans ses premiers traits : étudions chez eux cette vérité précieuse, le fondement de tous les arts d'imitation, et que nos progrès mêmes tendent à nous faire perdre de vue. La simplicité des anciens peut instruire notre luxe; car ce mot convient assez à nos tragédies, que nous avons quelquefois un peu trop ornées. Notre orgueilleuse délicatesse, à force de vouloir tout ennoblir, peut nous faire méconnaître le charme de la nature primitive, qui ne perdra jamais ses droits sur les hommes. C'est en ce genre que les Grecs peuvent encore nous être utiles. Il ne faut pas sans doute les imiter en tout; mais, dès qu'il s'agit de l'expression des sentimens naturels, rien n'est plus pur que le

modèle qu'ils nous offrent dans leurs bons ouvrages. C'est là que jamais l'accent de l'ame, si cher à l'homme sensible, n'est corrompu ni par l'affectation ni par le faux esprit. C'est, en un mot, la science dont ils sont les véritables maîtres.

APPENDICE

SUR LA TRAGÉDIE LATINE.

Les Latins ont tout emprunté des Grecs, comme nous avons tout emprunté des uns et des autres. La tragédie fut connue à Rome dans le temps de la seconde guerre punique. La langue n'était pas encore formée ; mais la conquête de cette partie méridionale de l'Italie qu'on appelait la Grande-Grèce, et surtout de la Sicile et de Syracuse, où les Denys et les Hiéron avaient fait fleurir les lettres grecques, commença à familiariser les Romains avec les beaux-arts, et à faire naître le goût de la poésie et de l'éloquence. On sait quels progrès ils y firent dans la suite, et avec quels succès ils luttèrent en plus d'un genre contre leurs maîtres. Accius et Pacuvius, contemporains des Scipions, passent pour avoir été, chez les Romains, les premiers qui aient écrit des tragédies, que les édiles firent représenter. Le temps ne nous a laissé que les titres de leurs ouvrages et quelques fragments informes : c'en est assez pour voir qu'ils ne firent que transporter sur le théâtre de Rome tous les sujets traités sur celui d'Athènes. Mais, moins heureuse que l'épopée, la tragédie n'eut point de Virgile. Elle fut pourtant cultivée dans le beau siècle par des génies supérieurs : nous savons qu'Ovide fit une *Médée*, et César un *OEdipe*.

Cicéron s'était amusé à mettre en vers latins plusieurs pièces d'Euripide et de Sophocle, dont quelques lambeaux sont cités dans ses ouvrages. Mais les seules pièces qui soient parvenues jusqu'à nous sont sous le nom de Sénèque. Elles sont au nombre de dix : *Hercule furieux*, *Thyeste*, *les Phéniennes* ou *la Thébàïde*, *Agamemnon*, *Hippolyte*, *OEdipe*, *les Troyennes*, *Hercule au mont OËta*, *Médée*, et *Octavie*. Excepté cette dernière, on voit, par les titres mêmes, que toutes sont des imitations des Grecs. Les critiques les plus versés dans l'étude de l'antiquité croient qu'*OEdipe*, *Hippolyte*, *Médée* et *les Troyennes*, sont de Sénèque le philosophe, qu'on a voulu mal à propos distinguer du tragique; et beaucoup de témoignages anciens, qui attribuent au même auteur le talent de la poésie, ainsi que celui de la prose, confirment cette opinion. On croit que les six autres sont de divers auteurs qui, dans la suite, firent passer leurs tragédies sous un nom accrédité, comme plusieurs auteurs comiques publièrent des pièces sous le nom de Plaute. Ces sortes de fraudes étaient assez faciles dans un temps où il n'y avait point d'imprimerie. Il est sûr que les quatre tragédies que l'on prétend être de Sénèque sont meilleures que les six autres; et la dernière, *Octavie*, qui n'a pu être composée qu'après le règne de Néron, puisque la mort de son épouse et son mariage avec Poppée en font le sujet, est évidemment de quelque mauvais poète qui a voulu faire la satire d'un tyran, et la publier sous le nom

d'un des personnages célèbres qui avaient été ses victimes. Mais dans toutes ces pièces, et même dans celles qui passent pour les meilleures, on trouve en général peu de connaissance du théâtre, et du style qui convient à la tragédie. Ce sont les plus beaux sujets d'Euripide et de Sophocle, traduits en quelques endroits, mais le plus souvent transformés en longues déclamations du style le plus boursoufflé. La sécheresse, l'enflure, la monotonie, l'amas des descriptions gigantesques, le cliquetis des antithèses recherchées, dans les phrases une concision entortillée et une insupportable diffusion dans les pensées, sont les caractères dominants de ces imitations maladroites et malheureuses qui ont laissé leurs auteurs si loin de leurs modèles.

Il ne faut pourtant pas croire que les pièces de Sénèque soient absolument sans mérite. Il y a des beautés, et les bons esprits qui savent tirer parti de tout ont bien su les apercevoir. On y remarque des pensées ingénieuses et fortes, des traits brillants, et même des morceaux éloquents et des idées théâtrales. Racine a bien su profiter de l'*Hippolyte*, qui est en effet ce qu'il y a de mieux dans Sénèque; il en a pris ses principaux moyens, et s'est rapproché de lui, dans son plan, beaucoup plus que d'Euripide. C'est d'après lui qu'il a fait la scène où Phèdre déclare elle-même sa passion à Hippolyte, au lieu que, dans Euripide, c'est la nourrice qui se charge de parler pour la reine. Le poète latin eut donc le double mérite d'éviter un

défaut de bienséance, et de risquer une scène très-délicate à manier ; et le poète français l'a imité dans l'un et dans l'autre. Il lui doit aussi l'idée de faire servir l'épée d'Hippolyte de témoignage contre lui , et d'amener, à la fin de la pièce, Phèdre qui confesse son crime et l'innocence du prince, et se fait justice en se donnant la mort ; ce qui vaut un peu mieux que la lettre calomnieuse de Phèdre, morte, dans la pièce grecque, avant que Thésée arrive. Enfin, et c'est ici la plus grande gloire de Sénèque, il a fourni à Racine cette fameuse déclaration, l'un des plus beaux morceaux de la *Phèdre* française. Voici la traduction littérale, qui fera voir en même temps ce que Racine doit à Sénèque, et ce qu'il a su y ajouter. Phèdre se plaint du feu secret qui la dévore. Hippolyte lui dit : « Je le vois bien : « votre amour pour Thésée vous tourmente et « vous égare. »

PHÈDRE.

« Oui, Hippolyte, il est vrai, j'aime Thésée, tel
« qu'il était dans les jours de son printemps, quand
« un léger duvet couvrait à peine ses joues, lors-
« qu'il vint attaquer le monstre de Crète dans les
« détours du labyrinthe, et qu'un fil lui servit de
« guide. Quel était alors son éclat ! Je vois encore
« ses cheveux renoués, son teint brillant des cou-
« leurs de la jeunesse, ce mélange de force et de
« beauté. Il avait le visage de cette Diane que vous
« adorez, ou du Soleil mon aïeul, ou plutôt il avait
« votre air. C'est à vous, oui, à vous qu'il ressem-

« blait quand il charma la fille de son ennemi. C'est
« ainsi qu'il portait sa tête; mais sa grace négligée
« brille encore plus dans son fils. Votre père res-
« pire en vous tout entier, et vous tenez de votre
« mère l'Amazone je ne sais quoi d'un peu farou-
« che, qui mêle des graces sauvages à la beauté
« d'un visage grec. Ah! si vous fussiez venu dans
« la Crète, c'est à vous que ma sœur aurait donné
« le fil secourable, etc. »

Ici finit ce que Racine a imité. Quatre vers après, Phèdre parle sans ambiguïté, et se jette aux genoux d'Hippolyte. Les vers de Racine sont trop connus pour les citer ici; mais on peut se rappeler qu'il a joint beaucoup d'idées à celles de Sénèque, et surtout qu'il a fini le morceau en portant l'égarement de Phèdre au dernier degré; en sorte que sa passion, même en se manifestant davantage, a toujours un air de délire; ce qui est beaucoup plus heureux que de finir, comme elle fait dans Sénèque, par un aveu formel de sa faiblesse, et par un mouvement qui en est la plus humiliante expression.

Ce n'est pas la seule obligation que Racine ait à Sénèque. D'autres passages font voir qu'il l'avait beaucoup lu. Ces vers d'*Iphigénie*,

La Thessalie entière, ou vaincue ou calmée,
Lesbos même conquise en attendant l'armée,
De toute autre valeur éternels monuments,
Ne sont d'Achille oisif que les amusements.

sont une imitation d'un endroit des *Troyennes*;
et il a pris dans la même pièce un fort beau mor-

ceau du rôle de Pyrrhus dans son *Andromaque*. On sait que le *moi* fameux de la *Médée* de Corneille est aussi tiré de la *Médée* latine. Crébillon a pris dans *Thyeste* plusieurs des traits les plus énergiques de son *Atrée*. Enfin, l'on trouve dans *les Troyennes* une scène entière fort belle entre Agamemnon et Pyrrhus. Ce jeune prince demande le sang de Polyxène, et le général s'efforce de lui faire voir toute l'horreur de ce sacrifice. Le discours d'Agamemnon est du ton de la vraie tragédie : mais il perdrait trop à n'être traduit qu'en prose.

On a cité plusieurs fois des sentences du même auteur, remarquables par un grand sens et par une tournure énergique et serrée, et quelques traits hardis de cette philosophie épicurienne qui était assez de mode à Rome, et dont Lucrèce mit en vers les principes, sans que personne songeât à lui en faire un crime. C'est dans une pièce de Sénèque que le chœur, qui est le personnage moral des tragédies, chantait ce vers :

Rien n'est après la mort : la mort même n'est rien.

et ces deux autres traduits par Cyrano dans son *Agrippine* :

Une heure après ma mort, mon ame évanouie
Sera ce qu'elle était une heure avant ma vie.

On n'est pas étonné de ces exemples quand on se rappelle quelle liberté de penser régnait à Rome sur ces matières, et que tout ce que les lois exi-

geaient, c'est que le culte public fût respecté. Vingt endroits d'Euripide, où ses personnages parlent très-librement des dieux, et rejettent toutes les fables qu'on en racontait, prouvent à la fois qu'il porta sur la scène la philosophie de Socrate, et quelquefois même mal à propos; et que les Grecs ne regardaient pas comme des objets de vénération toutes les traditions mythologiques qu'ils admettaient sur leur théâtre. Brumoi remarque, avec raison, qu'il faut faire soigneusement cette distinction lorsqu'on étudie leurs auteurs.

Les heureux larcins qu'on a faits à Sénèque font voir aussi que, comme poète, il n'est pas indigne d'attention ni de louange; mais le peu de réputation qu'il a laissée en ce genre, et le peu de lecteurs qu'il a, sont la preuve de cette vérité, toujours utile à remettre sous les yeux de ceux qui écrivent, que ce n'est pas le mérite de quelques traits semés de loin en loin qui peut faire vivre les ouvrages, et qu'il faut élever des monuments durables pour attirer les regards de la postérité.

CHAPITRE IV.

DE LA COMÉDIE ANCIENNE.

SECTION PREMIÈRE.

De la Comédie grecque.

Il faut, avant tout, distinguer trois époques dans la comédie grecque. La première, qui se rapprochait beaucoup de l'origine du spectacle dramatique, en avait conservé et même outré la licence. Ce qu'on appelle *la vieille comédie* n'était autre chose que la satire en dialogue : elle nommait les personnes, et les immolait sans nulle pudeur à la risée publique. Ce genre de drame ne pouvait être toléré que dans une démocratie effrénée, comme celle d'Athènes. Il n'y a qu'une multitude sans principes, sans règle et sans éducation, qui soit portée à protéger et encourager publiquement la médisance et la calomnie, parce qu'elle ne les craint pas, et que rien ne trouble le plaisir malin qu'elle goûte à les voir se déchaîner contre tout ce qui est l'objet de sa haine ou de sa jalousie. C'est une espèce de vengeance qu'elle exerce sur tout ce qui est au-dessus d'elle ; car l'égalité civile, qui ne fait que constater l'égalité des droits naturels, ne saurait détruire les inégalités morales, sociales et physiques, établies par la na-

•

ture même ; et rien au monde ne peut faire que, dans l'ordre social, un fripon soit l'égal d'un honnête homme, ni un sot l'égal d'un homme d'esprit.

On ouvrit enfin les yeux sur ce scandale, qui fut réprimé par les lois : il fut défendu de nommer personne sur le théâtre. Mais les auteurs, ne voulant pas renoncer à l'avantage facile et certain de flatter la malignité publique, prirent le parti de jouer des aventures véritables sous des noms supposés. La satire ne perdit rien sous un si faible déguisement : ce fut le second âge du théâtre comique, et ce genre s'appela *la moyenne comédie*. De nouveaux édits la proscrivirent, et l'on fit défense aux poètes comiques de mettre sur la scène, ni personnages réels, ni actions vraies et connues. Alors il fallut inventer ; et c'est à cette troisième époque qu'il faut placer la naissance de la véritable comédie : ce qui l'avait précédée n'en méritait pas le nom. C'est dans celle-ci que se distingua Ménandre, qui en fut, chez les Grecs, le créateur et le modèle, comme Épicharme le fut chez les Siciliens. La postérité a consacré la mémoire de Ménandre, mais le tems a dévoré ses écrits. Il ne nous est connu que par les imitations de Térence qui lui emprunta plusieurs de ses pièces, dont il enrichit le théâtre de Rome.

Les onze pièces qui nous restent des cinquante-quatre qu'on dit qu'Aristophane avait faites appartiennent entièrement à la première époque, à celle de la *vieille comédie*. Eupolis, Cratinus et

lui sont les trois auteurs les plus célèbres qui aient travaillé dans ce genre. Leurs écrits furent connus des Romains, comme le prouve le témoignage d'Horace. Ils ne sont pas venus jusqu'à nous, non plus que ceux des auteurs qui s'exercèrent dans les deux autres genres : on sait seulement qu'ils furent en très-grand nombre. Le seul Aristophane est échappé, du moins en partie, à ce naufrage général. On ne sait rien de sa personne, si ce n'est qu'il n'était pas né à Athènes ; ce qui relève chez lui le mérite de cet atticisme que les anciens lui accordent généralement, c'est-à-dire, de cette pureté de diction, de cette élégance qui était particulière aux Athéniens, et qui faisait que Platon même, le disciple de Socrate, trouvait tant de plaisir à la lecture d'Aristophane. Sans doute il en faut croire les Grecs sur ce point ; et surtout Platon, si bon juge en cette matière, et si peu suspect de partialité en faveur de l'ennemi de son maître. Mais, en mettant à part ce mérite, à peu près perdu pour nous, parce que les graces du langage familier sont les moins sensibles de toutes dans une langue morte, il est difficile d'ailleurs, en lisant cet auteur, de n'être pas de l'avis de Plutarque, qui s'exprime ainsi dans un parallèle de Ménandre et d'Aristophane :

« Ménandre sait adapter son style et proportionner son ton à tous les rôles, sans négliger le comique, mais sans l'outrer. Il ne perd jamais de vue la nature, et la souplesse et la flexibilité de son expression ne sauraient être surpassés. On

« peut dire qu'elle est toujours égale à elle-même,
« et toujours différente suivant le besoin ; sem-
« blable à une eau limpide qui , coulant entre des
« rives inégales et tortueuses , en prend toutes les
« formes sans rien perdre de sa pureté. Il écrit en
« homme d'esprit, en homme de bonne société ;
« il est fait pour être lu , représenté , appris par
« cœur , pour plaire en tous lieux et en tous tems :
« et l'on n'est pas surpris, en lisant ses pièces , qu'il
« ait passé pour l'homme de son siècle qui s'expri-
« mait avec le plus d'agrément , soit dans la con-
« versation , soit par écrit. »

Un pareil éloge doit augmenter nos regrets sur la perte totale des pièces de cet auteur ; et ce qui confirme le jugement de Plutarque, c'est que tous ces caractères sont précisément ceux de Térence , qui avait pris Ménandre pour son modèle. Plutarque parle bien différemment d'Aristophane. « Il
« outre la nature , et parle à la populace plus
« qu'aux honnêtes gens : son style est mêlé de dis-
« parates continuelles , élevé jusqu'à l'enflure , fa-
« milier jusqu'à la bassesse , bouffon jusqu'à la
« puérilité. Chez lui l'on ne peut distinguer le fils
« du père , le citadin du paysan , le guerrier du
« bourgeois , le dieu du valet. Son impudence ne
« peut être supportée que par le bas peuple ; son
« sel est amer , âcre , cuisant ; sa plaisanterie roule
« presque toujours sur des jeux de mots , sur des
« allusions entortillées et licencienses. Chez lui la
« finesse devient malignité , la naïveté devient bê-
« tise ; ses railleries sont plus dignes d'être sifflées

« qu'elles ne sont capables de faire rire ; sa gaieté
« n'est qu'effronterie ; enfin, il n'écrit pas pour
« plaire aux gens sensés et honnêtes, mais pour
« flatter l'envie, la méchanceté et la débauche. »

Quoi qu'en dise Brumoi, qui trouve ce jugement trop sévère, on ne peut nier que la lecture d'Aristophane ne justifie Plutarque dans tous les points. Le seul reproche qu'on puisse lui faire, c'est de n'avoir pas marqué l'espèce de mérite qui se fait sentir à travers tant de défauts, et qui peut faire concevoir pourquoi cet auteur plaisait tant aux Athéniens. J'avoue qu'il est extrêmement difficile d'en donner une idée, car, pour saisir l'esprit d'Aristophane, il faudrait avoir dans sa mémoire tous les faits, tous les détails de l'histoire de son temps, et connaître les principaux personnages d'Athènes, comme nous connaissons ceux de nos jours. Cette connaissance ne pouvant jamais être qu'imparfaite, à cause de l'éloignement des temps, il y a nécessairement une foule de traits dont l'à-propos doit nous échapper. Cependant ceux qui ont assez étudié la langue des Grecs et leur histoire pour lire Aristophane, en savent du moins assez pour en comprendre une bonne partie, et pour voir en quoi consistait son talent. Mais cette difficulté même en fait voir le faible, et nous apprend ce qui lui a manqué. Car pourquoi est-il si malaisé de l'entendre, tandis que nous lisons avec délices les pièces de Térence, quoique nous n'ayons pas une connaissance plus particulière de Rome que d'Athènes ? C'est qu'A-

ristophane n'a peint que des individus, et que Térence a peint l'homme ; c'est que les pièces de l'un ne sont que des satires personnelles ou politiques, des parodies, des allégories, toutes choses dont l'à-propos et l'intérêt tiennent au moment ; celles de l'autre sont des comédies faites pour peindre des caractères, des vices, des ridicules, des passions, qui varient à un certain point dans les formes extérieures, mais dont le fond est le même dans tous les tems ; c'est qu'en un mot Aristophane n'était qu'un satirique, et que Térence, ainsi que Ménandre, était véritablement un comique. Il y a entre eux la même différence qu'entre un mime et un comédien, entre celui qui ne sait que contrefaire et celui qui a le talent d'imiter. Et quelle distance il y a entre ces deux arts ! Celui qui contrefait prend un masque ; il ne peut vous amuser qu'autant que vous connaissez le modèle ; encore ne vous amuse-t-il pas long-temps. Celui qui sait imiter vous présente un tableau qui peut plaire toujours, parce que le modèle est la nature, et que tout le monde en est juge. Allons plus loin, et comparons celui qui contrefait à celui qui trace un portrait ; c'est accorder beaucoup, car il y a encore bien loin de l'un à l'autre. Regarderai-je long-temps le portrait d'un homme que je n'ai jamais connu, d'un homme mort il y a cent ans, surtout si ce portrait n'est qu'une caricature, une fantaisie, un grotesque ? Non, assurément. Mais une peinture où je verrai des caractères, des situations, de l'ame, aura toujours de quoi m'at-

tâcher , quand même je n'aurais jamais connu un seul des personnages. Voilà le principe des beaux arts. Je me suppose dans l'ancienne Rome , assistant à une pièce de Térence. Dès l'ouverture , je vois arriver un jeune homme agité , hors de lui , se promenant à grands pas : « Quel parti prendre ? « Irai-je ou n'irai-je pas ? Quoi ! je n'aurai jamais « le cœur de prendre une bonne fois ma résolution , « de ne plus souffrir les affronts , les caprices , les « rebuts ! Elle m'a chassé , elle me rappelle , et j'i-
« rais ! Non , non , quand elle viendrait elle-même « m'en prier. » Je ne sais encore qui est-ce qui parle : mais je dis en moi-même : Voilà un jeune homme bien amoureux. Je suis déjà intéressé et attentif , et j'entends , avec autant de facilité que de plaisir , le reste de la pièce , qui est dans le même goût.

Je me transporte maintenant dans Athènes , et je me suppose , non pas un Français d'aujourd'hui , mais un habitant de quelque colonie grecque de l'Asie mineure , du temps de Périclès. Je suis venu pour la première fois , comme bien d'autres curieux , aux Panathénées , aux fêtes de Minerve qui se célèbrent tous les cinq ans. Je sais qu'on y donne des spectacles qui attirent toute la Grèce , des tragédies de Sophocle et d'Euripide , des comédies d'Aristophane et d'Eupolis. Je me promets un grand plaisir ; car les Athéniens passent pour de fins connaisseurs , et leurs poètes ont une réputation prodigieuse. J'arrive justement pour voir l'*Iphigénie* d'Euripide. Je pleure , je suis enchanté , et je dis : Que les Athéniens sont heureux d'avoir

ce grand homme ! On annonce ensuite une pièce d'Aristophane, qu'on appelle *les Chevaliers*, et je m'attends à bien rire. Je vois paraître deux esclaves, et j'entends dire : Ah ! voilà Démosthènes, voilà Nicias. — Que dites-vous donc ? Ce sont deux esclaves, ils en ont l'habit ; et Démosthènes et Nicias sont deux de vos généraux, de braves gens dont j'ai beaucoup entendu parler. — Oui : mais voyez ces masques ; c'est la figure de Nicias et de Démosthènes. — Mais pourquoi ces figures de généraux d'armée avec ces habits d'esclaves ? — C'est une allégorie. Vous allez voir. — Ah ! fort bien : mais j'étais venu pour voir une comédie, et je ne croyais pas avoir à deviner des énigmes. La pièce commence. Écoutons. (Je traduis exactement, et non pas avec la réserve trompeuse de Brumoi, qui couvre une partie des turpitudes de son auteur.) « DÉMOSTHÈNES (ce n'est pas l'orateur). Hélas ! hélas ! « malheureux que nous sommes ! Que le ciel con-
 « fonde ce misérable *paphlagonien* que notre
 « maître a acheté depuis peu, et si mal à propos
 « pour nous ! » (A ce mot de *paphlagonien*, de
 grands éclats de rire.) « Depuis que ce fléau est
 « dans la maison, nous sommes battus tous les
 « jours. NICIAS. Ah ! qu'il périsse, le coquin de *pa-*
 « *phlagonien*, avec ses mensonges ! DÉM. Pauvre
 « camarade ! comment te trouves-tu ? NIC. Fort mal,
 « ainsi que toi. DÉM. Viens ça, chantons ensemble
 « la complainte d'Olympus. » (Tous deux se mettent
 à chanter sur un air connu, du musicien Olympus.)
 « Hélas ! hélas !..... Mais pourquoi nous lamenter

« inutilement ? Ne vaudrait-il pas mieux trouver
« quelque moyen de salut ? N^{IC}. Eh ! quel moyen ?
« dis. D^{ÉM}. Dis toi-même, afin que je sorte d'em-
« barras. N^{IC}. Non, par Apollon ; mais parle le pre-
« mier, je te suivrai. D^{ÉM}. Ne pourrais-tu pas trou-
« ver quelque manière de me dire ce que je veux
« dire ? N^{IC}. Je n'en ai pas le courage. Voyons pour-
« tant si je ne pourrai pas te le dire adroitement et
« à la manière d'Euripide. D^{ÉM}. Eh ! laisse là Euri-
« pide et les marchandes d'herbes. » (Ici des risées
qui ne finissent pas. Pendant qu'on rit, je demande
si cet Euripide dont on se moque est l'auteur de
la tragédie qui m'a fait verser tant de larmes, et
qu'on a tant applaudie. « Eh ! oui. C'est lui-même.
« Il est fils d'une marchande d'herbes. » Je reste
un peu étonné. Mais la pièce continue. Il faut écou-
ter. « D^{ÉM}. Trouve plutôt un petit air, là, une chan-
« son de départ, afin de quitter notre maître. N^{IC}.
« Dis donc tout de suite, sans tant de façon : Fuyons.
« D^{ÉM}. Eh bien ! oui, je dis : Fuyons. N^{IC}. Ajoute
« maintenant une syllabe, et dis : Enfuyons-nous.
« D^{ÉM}. Enfuyons-nous. N^{IC}. Fort bien. » (Ici j'entends
des paroles de la plus grossière obscénité, de plats
quolibets, dignes de la plus vile canaille, et que jamais
je n'aurais cru qu'on prononçât devant une assem-
blée d'homêtes gens, encore moins devant des
femmes. Je me demande où est le bon goût des Athé-
niens, où est cet atticisme si vanté. Mais poursuivons.)
« N^{IC}. Ce qu'il y a de mieux à faire actuellement,
« c'est de nous retirer auprès de la statue de quel-
« que dieu. D^{ÉM}. Quelle statue ? Tu crois donc qu'il

« y a des dieux? NIC. Sans doute, je le crois. DÉM.
 « Et par quelle raison? NIC. Parce qu'ils me tour-
 « mentent beaucoup plus qu'il ne faut. DÉM. Je
 « suis de ton avis. » (Ici j'admire de quel ton les
 Athéniens souffrent qu'on parle des dieux sur le
 théâtre.) « NIC. Parlons d'autre chose. DÉM. Oui,
 « veux-tu que nous disions aux spectateurs ce qui
 « en est? NIC. C'est fort bien fait. Mais prions-les
 « de nous faire connaître si ce que nous disons
 « leur fait plaisir. » (On bat des mains, et je suis
 surpris que les spectateurs fassent un rôle dans la
 pièce.) « DÉM. Je vais leur dire le fait. Nous avons
 « pour maître un vieillard fâcheux, colère, man-
 « geur de fèves, sujet à l'humeur; c'est le peuple
 « Pnycéen, qui aime tant le barreau, et qui est un
 « peu sourd. Aux dernières kalendes¹, il a acheté
 « un esclave, un corroyeur *paphlagonien*, un
 « fourbe, un calomniateur fieffé. Ce corroyeur,
 « connaissant l'humeur du bonhomme, s'est em-
 « paré de son esprit en le flattant, en le caressant,
 « en le choyant, en le trompant. Peuple, lui dit-il,
 « allez au bain quand vous aurez jugé; prenez ce
 « gâteau, mangez, déjeûnez, recevez vos trois
 « oboles : voulez-vous que je vous serve quelque
 « chose à manger? Ensuite il prend ce que chacun
 « de nous a apprêté, et le donne à notre maître.

¹ « Aux dernières kalendes, il a acheté un esclave. » — Faire parler Aristophane de kalendes, lui faire prendre ses dates dans le calendrier romain, c'est une faute vraiment inconcevable. Comment notre proverbe des *kalendes grecques* n'est-il pas venu à la mémoire du professeur, qui nous avait promis une traduction fidèle?

(Note, 1821.)

« Dernièrement, n'avais-je pas pétri ce gâteau de « Pyle, et n'a-t-il pas si bien fait, qu'il me l'a es- « camoté, et l'a servi au vieillard? » Ici les rires et les applaudissements redoublent. C'est bien pis quand le *paphlagonien*, le corroyeur, vient à paraître. Cléon, Cléon, tout le monde répète, Cléon. — Qui? Cléon? ce général qui vous a rendu un si grand service en prenant l'île de Sphactérie, et délivrant votre garnison assiégée dans Pyle? — Oui, c'est lui. — En vérité, vous traitez fort bien vos poètes et vos généraux. J'éconte pourtant jusqu'à la fin, et toujours sans rien comprendre. Tout est aussi obscur, aussi indéchiffrable pour moi que ce commencement. C'est une suite de farces grotesques, où tout le monde paraît entendre finesse, et qui sont pour moi un mystère impénétrable. L'esclave *paphlagonien* s'enivre, et s'endort sur un cuir : pendant son sommeil, on lui dérobe subtilement ses *oracles* ; car c'est un charlatan qui en a toujours ses poches pleines. Ces *oracles* disent qu'un charcutier remplacera le corroyeur. Il ne manque pas de s'en présenter un, avec une boutique portative, où il étale des viandes cuites. Démosthènes et Nicias lui persuadent qu'il est appelé par le ciel à gouverner le peuple Pnycéen. Il a d'abord quelque peine à le croire ; mais enfin il se rend, et commence une lutte de charlatan avec le *paphlagonien*, disputant à qui saura mieux amadouer le vieillard. Cette lutte de bouffonnerie dure pendant trois actes, jusqu'à ce que le charcutier l'emporte sur le corroyeur, et le fasse chasser.

Alors je prie mon voisin de vouloir bien avoir pitié d'un pauvre étranger, et de m'expliquer charitablement ce que signifie ce singulier spectacle, où je n'ai pas trouvé le mot pour rire. — Rien n'est plus simple, dit-il, et je vais vous mettre au fait. L'auteur de la pièce est ennemi mortel de Cléon, qui lui a contesté les droits de bourgeoisie, et qui n'avait pas grand tort; car on ne sait au juste de quel pays est Aristophane. Il a eu beaucoup de peine à s'en tirer, et s'est bien promis de prendre sa revanche, en se servant de ses armes ordinaires, c'est-à-dire en mettant Cléon sur la scène, comme il a déjà mis Socrate. Il y a cette différence, que Socrate est un honnête homme, un bon homme, quoiqu'un peu visionnaire, et que Cléon est un intrigant qui a trouvé moyen, on ne sait trop comment, de se rendre agréable au peuple. Son expédition de Pyle lui a donné surtout un très-grand crédit. Mais il y a plus de bonheur que de mérite. Avant qu'il arrivât pour prendre le commandement, Démosthènes avait déjà fort avancé les affaires, et Cléon n'a eu qu'à recueillir le fruit des travaux et de l'habileté d'autrui. Voilà ce que signifie ce gâteau de Pyle qu'il a escamoté, et qu'un autre avait pétri. C'est là le fin de l'emblème. On l'appelle *paphlagonien*, non pas qu'il soit de Paphlagonie : c'est un jeu de mots qui veut dire qu'il a une voix forte, et qu'il crie toujours; cela vient, comme vous savez, de *πᾶφλάγησις*, *bouillir avec bruit*. On l'appelle aussi *corroyeur*, parce que originairement c'était son mé-

tier. — Ah ! c'est donc pour cela que , dans la pièce , il est si souvent question de cuir , et qu'on riait tant dès qu'on parlait de cuir ? — Justement , c'est une des meilleures plaisanteries de la pièce. — En effet , il faut que l'auteur l'ait crue bien bonne ; car il y revient souvent. — Vous voyez maintenant toute sa marche. Le *paphlagonien* , qui a supplanté auprès de son maître les deux esclaves ses camarades , c'est Cléon , qui a su écarter Nicias et Démosthènes , les desservir auprès du peuple athénien , et se faire donner les récompenses qui leur étaient dues. — Quoi ! ce vieillard imbécile , dont on se moque pendant toute la pièce , ce peuple Pnycéen ? — C'est le peuple d'Athènes , c'est nous : πῦξ est le nom du lieu où se tiennent nos assemblées. Oh ! c'est un brave citoyen , que cet Aristophane. Savez-vous que c'est lui qui a joué sous le masque de Cléon ? — Comment ? Est-ce l'usage chez vous que les auteurs jouent dans leurs pièces ? — Non , il n'y en avait point d'exemples ; mais , comme aucun comédien n'a osé se charger du rôle de Cléon , ni s'attirer un ennemi si puissant , il a pris le parti de jouer lui-même. Ne conviendrez-vous pas que c'est là ce qui s'appelle aimer sa patrie ? — C'est au moins haïr beaucoup Cléon. Mais que lui a fait Euripide ? — C'est un disciple d'Anaxagore , un ami de Socrate ; et Aristophane les hait également tous les trois , parce qu'ils méprisent ses comédies , qu'ils n'y viennent jamais , et disent tout haut que ce sont des farces scandalieuses. Ces philosophes n'aiment pas la gaieté. — Mais vous

L'aimez beaucoup, vous autres, puisque vous trouvez fort bon qu'on se moque de vous. — Oui, pourvu qu'on nous fasse rire. Il y a quelque temps qu'Aristophane nous amusa bien aux dépens de Périclès. — Quoi! ce grand Périclès, dont le nom est si révééré dans toute la Grèce et jusque dans l'Asie, à qui votre république doit aujourd'hui sa splendeur et sa puissance? — Nous lui avons de grandes obligations, il est vrai; mais c'est pour cela même que nous savons meilleur gré à l'auteur de ne pas l'épargner plus qu'un autre. C'est là le symbole de l'égalité républicaine. Tous ces grands personnages seraient trop fiers si notre Aristophane ne nous en faisait pas raison. Un des grands privilèges de la liberté, c'est de se moquer de ceux qui nous font du bien; mais pourtant nous ne les en estimons pas moins. Croyez-vous que les plaisanteries d'Aristophane nous empêchent de sentir le mérite de Périclès, d'Euripide, de Socrate? Après tout, qui aurait droit de se plaindre, puisque nous ne nous faisons pas grace à nous-mêmes? Vous avez vu quel portrait il fait du vieillard mangeur de fèves. — Vous me le rappelez. Qu'est-ce que veulent dire ces fèves? — Quoi! vous ne savez pas qu'aux assemblées où nous donnons nos suffrages, nous portons toujours des fèves pour cet usage, et que nous nous amusons ordinairement à les tenir entre nos dents? — Non vraiment, je n'en savais rien. — Mais vous n'avez donc rien compris à la pièce? — Pas grand'chose, et sur tout ce que vous me dites, je vous avoue que je n'y ai pas trop de re-

gret. — Vous avez perdu beaucoup. Elle est pleine de traits piquants : chaque mot fait allusion à quelque endroit de la vie de Cléon. Par exemple, c'est lui qui a fait donner au peuple trois oboles pour son droit de présence aux assemblées, au lieu de deux qu'il avait auparavant. C'est pour cela que l'esclave dit *recevez vos trois oboles*. Sentez-vous toute la finesse? — Oui, je conçois que cela peut vous amuser. Vous savez votre Cléon par cœur; vous le voyez tous les jours; vous vivez avec lui. Mais que m'importe, à moi, tout le mal qu'on dit de Cléon? Et pourquoi voulez-vous que je me mette l'esprit à la torture pour comprendre les sarcasmes énigmatiques de votre Aristophane? — Mais aussi ce n'est pas pour vous qu'il a écrit. A qui voulez-vous donc qu'un poète dramatique cherche à plaire, si ce n'est à ses juges naturels, à ses concitoyens? — Mais, quand il ferait en sorte de plaire à d'autres, il n'y aurait pas de mal, et peut-être n'en vaudrait-il que mieux. Il vous sert selon votre goût, c'est fort bien fait; mais ce goût peut changer, et vos enfants pourront fort bien s'amuser un peu moins que vous du gâteau de Pyle et du cuir de Cléon. Je crois que cet Euripide, ce fils d'une marchande d'herbes, comme l'appelle ingénieusement Aristophane, a travaillé dans un genre un peu plus durable. Je ne serais pas surpris que, dans les siècles à venir, et chez d'autres nations, il ne fût encore un grand poète, et que votre Aristophane, s'il parvient à la postérité, n'y eût d'autre rang que celui

d'un satirique qui a réussi dans le plus aisé de tous les genres d'esprit, celui de la méchanceté, et qui a insulté grossièrement, dans Euripide, un homme qui a eu le talent rare de travailler pour tous les siècles.

La petite conversation que je viens d'avoir au théâtre d'Athènes nous a déjà donné quelques notions sur Aristophane. Un coup-d'œil très-rapide sur chacune de ses pièces, et quelques traits détachés, quelques esquisses de scènes, doivent suffire ici pour achever l'idée qu'on peut s'en former, car il ne faut pas s'imaginer qu'il soit question de plan, d'action, d'intrigue, d'intérêt, d'ordonnance dramatique, d'aucune des bienséances théâtrales, de situations ou de caractères comiques : rien de tout cela. Supposons qu'à l'époque de la Fronde un poète du temps, un plaisant à la mode, un Blot, par exemple, ou un Mariguy, se fût amusé à mettre sur le théâtre le coadjuteur, le duc de Beaufort, le grand Condé, le frère du roi, les dames de Chevreuse et de Montbazou, et à représenter en ridicule tout ce qui se passait alors à l'archevêché, au Luxembourg, au Palais-Royal, au Parlement et dans les Halles; supposons que ces satires, mises en scènes, tantôt réelles, tantôt allégoriques, fussent un composé de l'esprit de Rabelais, des lazzi d'Arlequin, des farces de Scaramouche, des harangues des charlatans du Pont-Neuf, et des parades du Boulevard; et qu'au milieu de toutes ces farces grossièrement bouffonnes on distinguât un fonds d'imagination, quoique très-dé-

réglée, un esprit fertile en inventions satiriques, et une sorte de verve sans aucun goût, ce serait notre Aristophane. On sent que de pareilles pièces ne seraient aujourd'hui d'aucun intérêt pour nous, si ce n'est par l'espèce de curiosité que nous pourrions avoir de rechercher les détails historiques des querelles de ce temps-là, comme nous lisons *la Satire Ménippée* pour étudier l'esprit de la ligue, et *la Confession de Saney* pour connaître la cour de Henri III. Il en est de même des pièces d'Aristophane; c'est l'histoire qu'on y peut étudier plutôt que le théâtre. Un poète comique était alors un homme de parti, qui avait son avis sur les affaires publiques, et qui le disait sur le théâtre, comme les orateurs dans l'assemblée, si ce n'est que la forme était toute différente, et que les Athéniens, de tous les peuples le plus léger, le plus frivole, le plus vain, le plus médisant, écoutaient avec beaucoup plus d'attention les bouffonneries de leurs poètes que les harangues de leurs orateurs. Il faut bien savoir à quel abus, à quel excès était poussée la liberté démocratique, pour concevoir tout ce que dans ce genre a pu oser Aristophane. La guerre du Péloponèse durait depuis six ans : c'était Périclès qui avait été d'avis de l'entreprendre, pour ne pas laisser perdre aux Athéniens l'espèce de suprématie qu'ils avaient dans la Grèce depuis les batailles de Marathon et de Salamine, et que Lacédémone s'efforçait de reprendre sur eux. L'Attique étant un pays ouvert du côté de la Laconie, il était facile aux La-

cédémoniens de porter les ravages jusqu'aux portes d'Athènes dont la puissance consistait sur-tout dans ses forces de mer. Il arrivait qu'Athènes, avec ses vaisseaux, infestait les possessions des Lacédémoniens, et que ceux-ci, avec leurs armées de terre, désolaient l'Attique. Cette alternative, ou plutôt cette réciprocité de bons et de mauvais succès, et du mal qu'on faisait on qu'on souffrait de part et d'autre, durait depuis six ans. On négociait pour la paix : le peuple la désirait ; mais les grands, les généraux d'armée, entre autres Cléon et Lamachus, ne la voulaient pas. Aristophane veut persuader que la paix est nécessaire. Il fait une pièce qui s'appelle *les Acharniens*, du nom d'un bourg de l'Attique, nommé *Acharne*, où se passe la scène. C'est une suite de mascarades burlesques, qui tendent toutes à jeter de l'odieux et du ridicule sur Cléon et sur Lamachus : mais en passant, il n'oublie pas Euripide ; il y a un acte entier contre lui. A l'égard d'Aristophane, il se représente lui-même sous le nom de *Dicæopolis*, c'est-à-dire, bon citoyen ; et il fait son traité particulier avec les Lacédémoniens, ce qui lui vaut une foule d'avantages dont la guerre prive tous ses compatriotes : c'est là le fond de la pièce. Ce qu'il y a de plus curieux, c'est de voir comme il traite les Athéniens et de quel ton il leur parle de lui-même par la bouche du chœur. « Depuis que notre poète
« s'est occupé à faire des comédies, il ne lui est pas
« encore arrivé de paraître devant vous pour vous
« dire qu'il a du mérite. Mais comme ses ennemis

« l'accusent auprès de ces étourdis d'Athéniens de
« jouer en plein théâtre la république, et d'injurier
« le peuple, il faut bien qu'il se justifie auprès
« de cette multitude inconstante. Or, le poète dit
« que vous devez faire grand cas de lui, parce que
« c'est lui qui empêche que les députés des villes
« alliées ne vous en fassent accroire, que vos flat-
« teurs ne vous trompent, et que vous ne négligiez
« le soin des affaires publiques. Auparavant, dès que
« ces députés voulaient vous en imposer, il suffi-
« sait qu'ils vous fissent des compliments, qu'ils
« vous dissent, d'un ton doucereux : *O Athéniens,*
« *qui vous couronnez de violettes ! ô ville d'A-*
« *thènes, bien grasse et bien huilée !* Alors vous
« vous releviez sur vos sièges pour entendre toutes
« ces belles choses, et ils obtenaient de vous ce
« qu'ils voulaient, pour avoir fait de vous le même
« éloge que des anchois. Le poète vous a donc fait
« un grand bien ; il vous a appris que le gouverne-
« ment des villes vos alliées appartenait au peuple.
« Aussi vous verrez leurs employés, quand ils vous
« apporteront les tributs, demander où est Aristophane, et s'empresser à voir cet excellent poète
« qui ose dire aux Athéniens ce qui est juste et
« vrai. Le bruit de sa hardiesse s'est étendu si loiu,
« que le grand roi a demandé aux ambassadeurs
« de Lacédémone s'ils étaient aussi puissants sur
« mer que les Athéniens, et s'ils avaient un Aristophane qui leur dit leurs vérités, ajoutant que les
« Athéniens seraient vainqueurs s'ils suivaient les
« conseils du poète. C'est pour cela que Lacédé-

« mone, en vous proposant la paix, vous demande
« l'île d'Égine, non qu'elle s'en soucie beaucoup,
« mais parce qu'Aristophane a des terres dans
« cette île, et qu'ils voudraient se l'attacher. Mais
« ne le laissez pas aller, car il vous instruira dans
« ses comédies, et vous apprendra à être heureux,
« non pas en vous flattant, en gagnant des parti-
« sans intéressés, en vous séduisant par de per-
« fides caresses, mais en vous enseignant ce qu'il
« y a de mieux à faire. Ainsi, que Cléon machine
« ce qu'il vaudra contre moi, l'honnêteté et la jus-
« tice seront de mon côté et combattront avec
« moi, et jamais la république ne me trouvera tel
« que Cléon, c'est-à-dire, un lâche et un effé-
« miné. »

Cette apologie, ce panégyrique, ne sont pas dans un prologue, comme on pourrait le croire ; c'est au milieu de la pièce, à la fin du second acte. On peut juger par là du peu d'égard qu'on avait alors à l'illusion dramatique, qui ne peut s'accorder avec cette coutume bizarre d'adresser à tout moment la parole aux spectateurs. On voit aussi, par ce morceau, que l'auteur se louait lui-même avec aussi peu de retenue qu'il censurait les autres, et ce n'est pas d'aujourd'hui que les faiseurs de libelles répètent sans cesse les mots d'honnêteté et de vertu en outrageant sans cesse l'une et l'autre. Ce n'est pas qu'Aristophane eût tort en tout : il a cela de commun avec tous les satiriques de profession, que, chez lui, quelques hommes sans mérite se trouvent attaqués en même temps

que les honnêtes gens. Cléon est peint dans l'histoire à peu près comme il l'est ici, au courage près et à l'éloquence, dont il ne manquait pas ; mais Lamachus, qu'on ne traite pas mieux, était un habile capitaine qui servit très-bien la patrie, et fut tué en combattant pour elle. Il s'était raccommodé avec le poète, qui le loua dans la suite autant qu'il l'avait dénigré ; sorte de contradiction qui n'embarrasse pas les gens de ce métier. Pour ce qui est d'Euripide, non-seulement il le fait revenir à tout moment dans ses pièces, mais il en fit deux exprès contre lui : *Les Fêtes de Cérès*, et *les Grenouilles*. Il fallait qu'il fût terriblement acharné contre ce tragique, et les haines littéraires étaient apparemment comme celles d'aujourd'hui, qui vont jusqu'à la rage et jusqu'au délire. J'en ai dit la raison, telle que les historiens la rapportent : c'est qu'Euripide l'avait méprisé ; et le mépris, surtout quand il est fondé, fait à l'amour-propre une blessure qui ne se ferme jamais. Mais de quelles armes Aristophane se sert-il contre Euripide ? Des plus froides railleries, des plus brutales injures, des plus maladroites critiques. Il parodie les plus belles scènes, entre autres celle de l'égarément de Phèdre. N'est-ce pas bien prendre son champ ? Il lui reproche sa naissance : bassesse inexcusable. Il l'accuse d'impiété : calomnie odieuse. Il le peint comme un homme adroit et rusé, tout rempli d'artifice, tout occupé de menées sourdes, se faisant un parti dans la plus vile populace : et c'était un homme simple et retiré, vivant dans son

cabinet ou avec quelques philosophes ses amis. Il faut pourtant donner un échantillon des plaisanteries d'Aristophane contre le rival de Sophocle. Ce même *Dicæopolis* dont je viens de parler veut haranguer le peuple sous l'habit d'un mendiant pour inspirer plus de pitié. Il frappe à la porte d'Euripide, et tout le sel de la scène que vous allez entendre consiste à railler le poète sur ce qu'il introduit dans ses tragédies des personnages revêtus de haillons, comme OEdipe à Colonne, qui n'en est pas moins tragique, Téléphe, Thyeste, que nous avons perdus, et d'autres. « DICÆOPOLIS. Euripide y
« est-il? CÉPHISOPHON, *valet d'Euripide*. Il y est, et
« il n'y est pas. Entendez-vous? DIC. Comment? CÉPH.
« C'est que son esprit court les champs, il cherche
« des vers: et lui est niché au haut de la maison,
« où il fait une tragédie. DIC. Je ne m'en irai pour-
« tant pas. Il faut que je lui parle. Je m'en vais
« l'appeler: Euripide, Euripide, écoutez-moi, si
« jamais vous avez écouté quelqu'un; c'est Dicæo-
« polis. EURIPIDE. Je n'ai pas le temps. DIC. Mon-
« trez-vous au moins un moment. EURIP. Non, je
« n'ai pas le temps de descendre. DIC. Et pourquoi
« vous perchez-vous si haut pour faire vos tragé-
« dies? Ne pourriez-vous pas les faire aussi bien
« en bas? Je ne m'étonne pas si vous faites des
« héros boiteux. » (Allusion à une pièce d'Euripide
où le héros était blessé à la cuisse. Euripide des-
cend sans qu'on sache trop pourquoi.) « DIC. Je
« vous conjure à genoux, mon cher Euripide, de
« me donner quelques lambeaux de quelques

« vieilles tragédies. Il faut que je fasse un long dis-
« cours devant le chœur, et je mourrai de chagrin
« si je m'en tire mal. EURIP. Quels lambeaux? Ceux
« d'Enéus, de Philoctète, de Bellérophon? DIC.
« Non, de quelqu'un plus misérable encore. EURIP.
« Ah! j'entends, de Télèphe. DIC. Oui, de Té-
« lèphe, du roi de Mysie. EURIP. à son valet, Donne-
« lui les haillons de Télèphe; ils sont avec ceux de
« Thyeste et d'Ino. DIC. Ah! juste ciel! ils sont
« tout percés. Mais puisque vous avez tant de
« bonté, donnez-moi aussi le chapeau du roi de
« Mysie, car il faut que je paraisse en mendiant de-
« vant le chœur, qui est composé d'imbéciles que
« j'amuserai avec de petits vers, et non pas devant
« les spectateurs, qui doivent savoir ce qui en est.
« EURIP. Tenez, car vous me paraissez un homme
« subtil. DIC. Je souhaite toute sorte de bonheur à
« Télèphe et à vous. Depuis que j'ai cet habit, je
« me sens déjà tout plein de petits vers. » (Autre
allusion au style d'Enripide.) « J'ai besoin ici du
« bâton que portent les mendiants. EURIP. Prenez-le
« donc et allez-vous-en. DIC. Eh! bons dieux! que
« dites-vous? J'ai encore besoin de bien des choses.
« Il faut absolument que je les obtienne de vous,
« et vous ne me refuserez pas. Donnez-moi une
« corbeille noircie à la fumée d'une lampe. EURIP.
« Qu'en voulez-vous faire? DIC. Rien, mais je vou-
« drai l'avoir. EURIP. Allez-vous-en, vous m'im-
« portunez. DIC. Que les dieux aient autant de
« soin de vous qu'ils en ont eu autrefois de votre
« mère. EURIP. Allez-vous-en. DIC. Donnez-moi du

« moins une petite tasse cassée par les bords. EURIP. La voilà, mais partez. C'est être trop importun. DIC. Ah! mon cher Euripide! vous ne savez pas quel tort vous me faites. De grace, donnez-moi encore un pot de terre bouché avec une éponge. EURIP. Cet homme-là me fera perdre toute une tragédie. Tenez, et laissez-moi en repos. DIC. Je m'en vais; mais pourtant j'ai encore besoin d'une chose essentielle; et si elle me manque, je suis un homme mort. Mettez-moi quelques légumes dans cette corbeille. EURIP. En voilà; mais vous m'assassinez. Ma tragédie est perdue. DIC. Je ne vous demande plus rien. Je me retire. Je sens que je deviens incommode, et que je me brouille avec tous les rois vos héros. Ah! malheureux! qu'allais-je faire? J'oubliais vraiment le principal. Mon cher petit Euripide, que je meure si je vous demande plus rien, hors cette seule chose: donnez-moi une poignée des herbes que vendait votre mère. EURIP. Ah! vous m'insultez. Céphison, ferme la porte. »

Voilà le ton de l'ancienne parodie: elle vaut bien la nôtre.

Le sujet des *Fêtes de Cérès* est une conspiration de femmes assemblées pour ces fêtes, et qui projettent de se venger de tout le mal qu'Euripide avait dit des femmes dans ses pièces. La délibération se fait dans toutes les formes. Timoclée fait les fonctions de président, Sysilla de secrétaire, Sostrata donne les conclusions: c'est une parodie de l'Aréopage. On demande qui veut parler. Une

harangueuse se lève, et rappelle tous les outrages que son sexe a reçus du poète. Une autre femme prend la parole; elle dit qu'elle vend des couronnes pour les dieux, et qu'Euripide, par ses impiétés, a décrédité son commerce, en persuadant aux hommes qu'il n'y avait point de dieux. Si l'on se rappelle qu'Eschyle avait été sur le point d'essuyer une condamnation capitale pour avoir été accusé d'irréligion, qu'Anaxagore courut le même danger, et que Socrate y succomba, on conviendra que l'accusation était aussi atroce que calomnieuse, et qu'Aristophane faisait un vil métier.

Une autre preuve d'impudence, c'est qu'il introduit un homme habillé en femme, qui prend la défense d'Euripide, et soutient qu'il n'a pas dit la centième partie du mal qu'il pouvait dire, que les femmes sont trop heureuses qu'il n'ait pas révélé tous leurs secrets. « Nous sommes seules; per-
« sonne ne nous entend. Pourquoi faire tant de
« bruit de quelques traits qu'il a lancés contre
« nous, tandis qu'il s'est tu sur une infinité de
« maux que nous faisons? » Suit un portrait épou-
vantable qu'il est impossible de traduire. On en
peut juger par ce seul endroit : « A-t-il révélé notre
« adresse à supposer des enfants? On lui reproche
« d'avoir peint des Phèdres, et pas une Pénélope.
« C'est qu'il n'y a pas une seule Pénélope parmi
« nous, et que nous sommes toutes des Phèdres. »

Conçoit-on que de pareilles horreurs aient été prononcées sur le théâtre d'Athènes? Au reste, il

faut croire au moins que les Grecs ne les approuvèrent pas ; car on sait que cette pièce n'eut aucun succès. De pareils traits et une foule d'autres, particulièrement celui de la supposition des enfans, qui revient plus d'une fois dans les ouvrages du même auteur, et les obscénités dont ils sont remplis, doivent nous faire penser que la licence du théâtre était égale à la corruption des mœurs.

Si l'on veut savoir comment finit cette farce, l'homme vêtu en femme est reconnu, et l'on veut le déferer aux magistrats ; mais Euripide, qui est son ami, et qui a su tout ce qui s'était passé dans l'assemblée, déclare que, si elles ne rendent pas le prisonnier, il révélera tout à leurs maris. De plus, il promet de ne plus dire de mal d'elles ; et tout est d'accord.

La pièce intitulée *les Grenouilles* n'est guère moins contre Eschyle que contre Euripide. L'un depuis long-temps n'était plus ; l'autre venait de mourir. On peut s'étonner qu'on ait laissé représenter une satire contre deux écrivains illustres qu'Athènes admirait, et qu'elle venait de perdre ; mais apparemment les Athéniens n'étaient pas plus délicats sur ce point qu'Aristophane. Bacchus descend aux enfers pour y chercher un bon poète tragique, parce qu'il n'est pas content de ceux qui disputent le prix à ses fêtes. Il passe le Styx, et Caron le régale d'un chœur de grenouilles, facétie grotesque, digne de l'auteur, et qui a donné le nom à la pièce. Ce qui en fait le sujet, c'est la dispute entre Eschyle et Euripide sur la prééminence

que tous deux réclament en conséquence d'une loi qui porte que celui qui aura le mieux réussi dans la poésie siégera près de Pluton, et sera nourri dans le prytanée des enfers, comme l'étaient dans celui d'Athènes ceux qui avaient rendu quelque grand service à la république. Le valet de Pluton raconte à celui de Bacchus qu'Eschyle était depuis long-temps en possession du premier rang, mais qu'Euripide, depuis son arrivée, a donné des leçons aux coupeurs de bourse, aux brigands, aux scélérats, dont le nombre est infini; qu'il s'est fait ainsi un grand parti, et qu'il est venu à bout de supplanter Eschyle. Ce sont là *les gaietés* d'Aristophane, qui nous apprend par là que les Athéniens, en révérançant la mémoire d'Eschyle, donnaient cependant, et avec justice, la préférence à Euripide. C'est ainsi que plus d'une fois, sans le vouloir, la satire a rendu hommage au mérite. « Mais, dit le valet de Bacchus, n'a-t-on pas aussi chassé l'usurpateur à coups de pierres? » L'autre répond que non, mais que la décision « de la querelle doit être remise à la pluralité des suffrages. Euripide est bien adroit, dit le valet de Bacchus. Mais quoi donc! Eschyle n'a-t-il pas son parti?... Non, car il n'y a presque plus d'honnêtes gens chez les morts, non plus qu'à Athènes. »

On s'attend bien que la dispute entre les deux poètes, qui dure pendant deux actes, est une critique réciproque de l'un et de l'autre, mêlée de vrai et de faux, et beaucoup plus bouffonne que

raisonnée. Euripide reproche à Eschyle son enflure, ses fictions gigantesques, ses portraits hors de nature, ses expressions monstrueuses : celui-ci n'épargne pas plus Euripide sur la faiblesse de son style, sur la subtilité de ses controverses ; mais il est si maladroit dans ses censures, qu'il tourne en défaut, non seulement ce qui n'est pas répréhensible, mais ce qui est même un mérite réel, comme d'avoir peint des rois et des héros dans l'infortune et dans l'indigence, d'avoir mis sur le théâtre les faiblesses de l'humanité. Il n'en faut pas davantage pour démontrer combien Aristophane était un mauvais juge. Enfin, la discussion finit par un trait de parodie : on convient de peser les vers dans une balance. Eschyle défie Euripide de se mettre dans un des bassins, lui, tous ses écrits, sa femme, ses enfants et son grand acteur Céphissophon, le même apparemment qu'Aristophane lui donne pour valet ; et il ne veut que deux de ses grands mots pour contrebalancer le tout. Pluton s'en rapporte au jugement de Bacchus, qui se déclare pour Eschyle, en avouant pourtant que son concurrent n'est pas sans mérite. Il est probable qu'Aristophane n'aurait pas fait cet aveu du vivant d'Euripide.

Il est impossible de donner aucune idée des *Oiseaux* ; allégorie entièrement politique, et qui roule tout entière sur une ville qui faisait l'objet d'une grande contestation entre Athènes et Lacédémone, et qui est représentée par une ville que les oiseaux veulent bâtir en l'air.

Lysistrata est du même genre. Il s'agit encore d'engager les Athéniens à terminer cette longue guerre du Péloponèse, qui épuisait les deux partis. *Lysistrata*, femme d'un des principaux magistrats d'Athènes, imagine un moyen de les contraindre à faire la paix : c'est d'engager toutes les femmes à se séparer de leurs maris jusqu'à ce que le traité soit conclu. Elle s'empare de la citadelle, de concert avec toutes les Athéniennes; et, maîtresses du trésor public, elles empêchent qu'on n'en tire rien pour les frais de la guerre. Elles soutiennent un siège régulier. Les ambassadeurs arrivent, et *Lysistrata* conclut le traité.

C'est encore une conspiration de femmes qui fait le sujet des *Harangueuses*. Ce sont les femmes d'Athènes qui se sont mis dans la tête d'ôter aux hommes le gouvernement de l'état, et de s'en emparer. Cette pièce est celle où il y a le plus d'esprit, et où la satire est de meilleur goût. Elle est remplie de traits piquants contre le gouvernement d'Athènes; mais c'est aussi celle où l'auteur a le plus maltraité les femmes : Euripide n'est rien en comparaison.

Plutus est une froide allégorie, dont on a pourtant emprunté les idées dans quelques pièces du théâtre italien.

Dans la pièce qui a pour titre *la Paix*, l'auteur revient encore à son système favori, et d'autant plus que Cléon était mort. Elle est aussi tout allégorique. La guerre et la paix y sont personnifiées. Un vigneron, nommé *Trygée*, paraît monté sur

un escarbot, et dit qu'il va sommer Jupiter d'être plus favorable aux Grecs. Qu'on imagine ce que c'est qu'une pièce qui commence par un pareil spectacle. Il y a un endroit où la Paix demande ce que fait Sophocle depuis qu'elle a quitté l'Attique. On lui répond : « Il est devenu aussi avare et aussi intéressé que le poète Simonide. » C'est bien là le génie d'Aristophane; mais ce n'est pas, ce me semble, de la fine plaisanterie. Sophocle était alors d'une extrême vieillesse, et Aristophane l'avait loué dans d'autres pièces; mais il n'était pas juste qu'il l'exceptât de tous les grands hommes qu'il a déchirés.

Reste deux pièces sur lesquelles il convient de s'arrêter un moment, parce que l'une a eu l'honneur d'être imitée par Racine, et l'autre le malheur de contribuer à la mort de Socrate. *Les Guêpes* ont fourni à l'auteur de *Britannicus* la première idée de ses *Plaideurs*, comme le sujet de *l'Enfant prodigue* joué aux marionnettes de la Foire fit éclore celui de Voltaire; d'où il résulte seulement que le germe le plus informe peut être fécondé par le génie.

Philocléon est atteint précisément de la même maladie que Dandin : la fureur de juger l'a rendu fou, et son fils Bdélycléon le fait garder à vue. Il descend par une corde, comme Dandin sort par le soupirail. « Si je me casse le cou, dit-il, enterrez-moi au barreau. » Son fils, pour flatter un peu sa manie, lui propose d'exercer les fonctions de juge dans sa maison. Il se présente fort à pro-

pos un procès digne du juge; c'est un chien qui a volé un fromage. La cause se plaide dans les formes. Il y a le chien accusateur et le chien accusé, et l'un et l'autre jappent et parlent à la fois: c'est là le comique d'Aristophane. On amène les petits du chien pour émouvoir la pitié du juge, qui se trompe dans le choix de ses deux fèves, et qui donne celle d'absolution au lieu de celle de condamnation. C'est là ce que Racine a imité: joignez-y quelques détails, quelques jeux de théâtre, et observez surtout que les *Plaideurs* sont une comédie du second ordre, qui descend même jusqu'à la farce dans la scène des petits chiens, et dont le principal mérite est dans le style, dans cette foule de vers charmants et de mots devenus proverbes. Il est pourtant vrai de dire que, malgré la distance prodigieuse de cette pièce à celle qui en a donné l'idée, il y a, dans l'une comme dans l'autre, une critique très-vive et très-ingénieuse des vices et des ridicules du barreau. Mais qu'on se représente, dans la pièce grecque, les juges d'Athènes déguisés en guêpes, avec leurs manteaux, et leurs bâtons, et poursuivant Bdélycléon sur le théâtre à coups d'aiguillon: cette horrible mascarade, celle des grenouilles formant un chœur, celle de l'escarbot volant, et cent autres, sont des monstres sur la scène, et ne seraient pas tolérées sur nos derniers tréteaux. D'ailleurs, le poète grec, dans les deux derniers actes, abandonne entièrement son sujet. Philocléon, persuadé par son fils, qui lui a démontré que la vie de juge

était misérable, et qu'il n'y avait pas à gagner, à beaucoup près, autant qu'à ne rien faire et à flatter le peuple, veut se conformer à ce conseil ; il commence par s'enivrer, et occupe tout le cinquième acte des plus dégoûtantes extravagances où puisse tomber un vieillard ivre. Toutefois, je le répète, il y a dans cette pièce un germe de talent comique qui montre ce que l'auteur aurait pu être, s'il fût né dans un autre temps et avec un autre caractère ; car le caractère influe beaucoup sur le talent, et ce n'est pas la méchanceté, la jalousie et la haine qui apprennent à faire des comédies.

Celle des *Nuées*, si malheureusement célèbre, ne mérite en effet de l'être que par le mal qu'elle fit. Quoiqu'il y eût vingt-cinq ans d'intervalle entre la représentation et le procès de Socrate, on ne peut douter qu'elle n'ait préparé l'injuste arrêt qui fit périr le plus honnête homme de la Grèce ; puisque les accusations d'Anytus furent précisément les mêmes que celles que le poète intente ici au philosophe.

Strepsiade, bourgeois d'Athènes, ruiné par un fils libertin qui dépense tout, qui est accablé de dettes et pressé par ses créanciers, rêve aux moyens de s'en débarrasser. Il n'en trouve pas de meilleur que d'aller consulter son voisin Socrate, le philosophe, un de ces gens qui disent que le ciel est un four, et que les hommes sont des charbons, et qui prouvent que le jour est la nuit, et la nuit le jour. Ne voilà-t-il pas la philosophie de Socrate bien finement caractérisée ? Ce n'est pas celle qu'on

trouve dans Platon. Le valet de Socrate fait beaucoup de difficulté de recevoir Strepsiade, qui demande à être initié dans les mystères de la philosophie. « Ce sont de grands mystères, dit le valet. » Socrate demandait tout à l'heure à son disciple « Chéréphon quelle était la longueur du saut d'une puce. » Strepsiade, émerveillé, appelle Socrate de toute sa force, et l'on aperçoit le philosophe guindé en l'air dans une corbeille. Strepsiade le conjure par les dieux. « Doucement, par quels dieux jurez-vous? On n'admet point dans mon école les dieux du pays. » Strepsiade demande quels sont donc les dieux de Socrate? Il répond que ce sont *les nuées* : de là vient le titre de la pièce. Il les invoque, et *les nuées* remplissent le théâtre en habit de costume. Socrate apprend à son nouveau disciple que *les nuées* sont des déesses qui nourrissent les sophistes, les devins, les médecins et les poètes. Il se moque de Jupiter, qu'il traite de chimère. « Il n'y a point de Jupiter, dit-il; et ce qui le prouve, c'est que ce n'est point Jupiter qui fait pleuvoir, et que ce sont *les nuées* seules qui donnent de la pluie. » Enfin, il exige que Strepsiade commence par renoncer aux dieux du pays, et n'adore que *les nuées*. Le bourgeois consent à tout, pourvu qu'on lui apprenne un moyen de ne pas payer ses dettes, à corrompre le bon droit, et à emprunter sans rien rendre. Socrate lui enseigne force subtilités : le bon homme s'en va fort content, et engage son fils Phidippide à prendre les mêmes leçons et à se former sous

un maître si habile que Socrate, qui, en dernier lieu, pendant qu'on le regardait tracer des figures sur la poussière avec un compas, escamota fort adroitement le manteau d'un des spectateurs. Voilà Socrate pour le moins aussi habile que nos sorciers de la Foire ; car un manteau est plus difficile à escamoter qu'un jeu de cartes. Strepsiade présente son fils au philosophe, et le supplie de lui faire connaître les deux grands points de sa doctrine, *le juste et l'injuste*. « N'oubliez pas surtout de l'ar-
« mer de pied en cap contre *le juste*. Je vais, re-
« prend Socrate, le donner à instruire à tous les
« deux. » En effet, *le juste et l'injuste* paraissent personnifiés. La dispute s'établit entre eux, et *l'injuste* la termine ainsi : « Veux-tu que je te fasse
« voir clairement qui de nous deux doit céder à
« l'autre ? Dis-moi un peu : Quelles gens sont-ce
« que nos orateurs ? — Des scélérats. — D'accord.
« Et nos faiseurs de tragédies ? — Des scélérats. —
« Fort bien. Et nos magistrats ? — Des scélérats. —
« On ne peut pas mieux. Compte à présent les
« spectateurs. Quel est le plus grand nombre ?
« Sont-ce les gens de bien ? Examine. — Les scélé-
« rats l'emportent, je l'avoue. — Eh bien ! qu'as-tu
« à dire à présent ? — Que j'ai perdu. Messieurs,
« prenez mon manteau ; je vais passer de votre
« côté : vous êtes les plus forts. »

Phidippide profite si bien des leçons de la philosophie et de la connaissance du *juste* et de *l'injuste*, qu'il bat ses créanciers qui viennent lui demander de l'argent, et finit par battre son père,

et lui prouver philosophiquement qu'il a droit de le battre. Des *philosophes* de nos jours ont *prouvé* bien pis ; mais jamais on n'a ouï dire que ce fût là la *philosophie* de Socrate.

On ne saurait lire avec quelque attention les ouvrages d'Aristophane sans se demander à soi-même, premièrement, quels motifs ont pu autoriser, pendant un certain temps, un genre de spectacle qu'on ne retrouve chez aucune autre nation, et qui même finit par être entièrement aboli dans Athènes ; ensuite, comment ce peuple, si sévère sur l'article de la religion, pouvait permettre que ses dieux fussent tournés en ridicule sur le théâtre ; enfin, comment un peuple si poli pouvait s'accommoder des saletés grossières que l'on préférerait devant lui. Je vais tâcher de rendre compte de toutes ces questions, non par une dissertation en forme, mais en m'arrêtant simplement à ce qui peut fournir une solution probable, claire et précise.

On peut d'abord poser en principe que le spectacle dramatique doit, par sa nature même, dépendre beaucoup du gouvernement, du caractère et des mœurs des différents peuples. Il doit donc varier, à un certain point, suivant les divers pays où il s'établit, et suivant les diverses époques chez une même nation : c'est ce qui arriva chez les Athéniens. Échappés à la tyrannie après l'expulsion des Pisistratides, ils passèrent à l'extrême liberté et à tous les abus de la démocratie. Ces abus furent balancés par l'esprit patriotique qui

anima toute la Grèce au moment des invasions de Darius et de Xerxès. Mais comme le danger menaçant avait fait naître les grandes vertus et produit les grands efforts, la victoire et la prospérité amenèrent à leur suite l'orgueil et la corruption. Le peuple d'Athènes fut enivré tout à la fois de son pouvoir et de sa fortune. Chez lui il était maître du gouvernement, et au dehors il donnait la loi aux peuples de la Grèce. Les grands hommes dont cette puissance était l'ouvrage éprouvèrent toute cette ingratitude que l'on couvrait du prétexte de la liberté, mais qui n'avait d'autre cause que la jalousie naturelle aux républicains qui commencent à craindre leurs défenseurs quand ils ne craignent plus d'ennemis. Enfin, Athènes était la république la plus puissante, la plus riche, la plus vaine et la plus corrompue de toute la Grèce, au temps de Périclès, qui fut celui d'Aristophane. Périclès lui-même, qui d'ailleurs mérita si bien de sa patrie, et dont le plus grand talent fut de bien connaître à quel peuple il avait affaire, sentit la nécessité de le flatter pour conserver le pouvoir de lui faire du bien, et s'attira le reproche d'avoir augmenté encore l'esprit démocratique, qu'il eût été à souhaiter que l'on pût restreindre. Il n'osa pas s'opposer à la licence d'Aristophane, parce qu'il sentit qu'elle plaisait à la multitude, qui semblait regarder cette espèce de censure publique comme un des privilèges de la liberté. Ce mot seul est si imposant et si spécieux, qu'aujourd'hui même bien des gens, tout en condamnant Aristophane,

phane, pensent qu'un poète comique de cette trempe pouvait être fort utile dans une république. Oui, sans doute, s'il était possible de s'assurer qu'un homme chargé de faire sur un théâtre les fonctions de censeur fût l'organe incorruptible de la justice et de la vérité. Mais, avec un peu de réflexion, comment ne voit-on pas que celui même qui serait digne qu'on lui confiât un si dangereux ministère commencerait par le refuser, fondé sur ce principe incontestable, que toute accusation qu'il est permis d'intenter sans avoir besoin de preuve, et sans craindre une réponse, est par cela même une lâcheté et une calomnie? Je consens que, dans une république, il soit permis à tout citoyen d'en accuser un autre; oui, mais légalement, mais dans les tribunaux, mais de manière que l'accusé puisse se défendre. Et quelle réponse à la diffamation, aux injures, aux railleries, aux insinuations malignes et perfides qu'on peut accumuler dans une satire dramatique? Quand on parle tout seul aux hommes rassemblés, et qu'on ne veut que les amuser aux dépens d'un particulier qu'on leur immole, a-t-on besoin de dire la vérité pour le rendre odieux ou ridicule? Et n'est-ce pas là au contraire que le mensonge trouve tout naturellement sa place? Ce principe, évident par lui-même, n'est-il pas confirmé par les faits? La plupart de ceux qu'Aristophane déchirait avec tant de fureur n'étaient-ils pas en tout genre les hommes les plus estimables de leur temps? Écoutons, sur ce point, Cicéron;

qui ne peut être suspect, et qui était aussi bon républicain qu'un autre. Comment parle-t-il de l'ancienne comédie des Grecs, de celle dont il est ici question ? « Qui a-t-elle épargné ? qui n'a-t-elle pas outragé ? Encore si ses traits ne fussent tombés que sur de mauvais citoyens, sur un Cléon, un Hyperbôlus, un Cléophon, l'on pourrait le souffrir ; mais qu'un homme tel que Périclès, après tant d'années de services rendus à son pays, dans la guerre et dans la paix, soit insulté sur le théâtre, et noirci dans des vers satiriques, cela est aussi indécent que si, parmi nous, Névius ou Cécilius avait osé injurier Caton le censeur ou Scipion l'Africain. »

Ce n'est pas que jé prétende ôter au théâtre son influence sur l'esprit public, influence étouffée sous le despotisme, et par conséquent précieuse aux états libres. Je veux au contraire la rendre plus puissante et plus utile, en substituant à la diffamation personnelle, qui peut menacer également le vice et la vertu, et qui est d'ailleurs à la portée du plus médiocre écrivain, une espèce de censure dramatique, qui suppose à la fois et plus de talent et plus de morale, et qui est en même temps susceptible d'un plus grand effet. Jé dis aux poètes : Peignez en caractères généraux les amis et les ennemis de la chose publique. Si vos caractères sont bien conçus et bien prononcés, les individus y rentreront d'eux-mêmes ; ils viendront se placer comme des têtes dans un cadre, et les spectateurs y mettront les noms ;

car il y a une conscience publique qui ne ment pas plus que celle des individus ; et quand les hommes sont rassemblés, cette conscience parle si haut, qu'il n'y a point de pouvoir au monde qui puisse lui imposer silence, pas même (et l'histoire nous l'atteste), pas même les soldats de Néron.

Il faut, au reste, que cette vérité ait été bien généralement sentie, puisque, vers le temps d'Alexandre, et lorsque Athènes, avec moins de puissance, conservait encore sa liberté, tous les vices de l'ancien théâtre furent entièrement proscrits par l'animadversion des lois, qui ne permirent plus dans la comédie que des noms et des sujets de fiction. Ce fut celle-là que les Romains imitèrent ; car il est à remarquer que le gouvernement de Rome, qui laissa passer les satires de Lucilius, où les citoyens les plus puissants étaient attaqués, regarda cette liberté comme infiniment plus dangereuse sur le théâtre : il n'y permit jamais aucune satire personnelle, et n'admit dans les jeux publics d'autre comédie que celle de pure invention, comme elle était alors chez les Grecs. Il ne paraît pas que la sévérité romaine se fût accommodée des insolentes facéties d'Aristophane, ni que les censeurs eussent souffert qu'un bateleur usurpât la plus redoutable de leurs fonctions, celle de noter les citoyens répréhensibles.

Un autre genre de licence qui fut commun au théâtre des deux nations, ce fut d'y faire de leurs dieux l'objet des plus sanglantes railleries et des

plus violents sarcasmes. Nous verrons tout-à-l'heure, dans l'*Amphitryon* de Plaute, comment Mercure parle de Jupiter et de lui-même. Nous avons vu, dans Euripide, les dieux assez souvent exposés au ridicule; c'est bien pis encore dans Aristophane: et, quoi qu'on dise pour expliquer cet excès de tolérance dans une ville comme Athènes, où les tribunaux montraient une sévérité si terrible dans les affaires de religion, il n'en est pas moins vrai qu'une des plus grandes difficultés qui se présentent dans la recherche des mœurs anciennes, c'est celle de concilier, d'un côté tant d'indifférence, et de l'autre tant de rigueur sur le même objet; Alcibiade, rappelé de l'armée de Sicile où il commandait, pour se purger d'une accusation d'impiété envers les dieux, et ces mêmes dieux vilipendés sur la scène devant tout un peuple qui ne faisait qu'en rire. Ce n'est pas assez d'établir une distinction entre les dieux de la religion et ceux de la fable, entre les dieux des prêtres et ceux des poètes. On ne peut nier que cette distinction ne soit fondée à un certain point; mais qui nous apprendra en quoi elle consistait? qui marquera l'intervalle entre ce qu'il fallait respecter et ce qu'on pouvait mépriser? C'est cette mesure qui nous manque absolument, et sans laquelle cependant nous ne pouvons nous rendre compte de rien. L'on conçoit bien que toutes les traditions des poètes pouvaient n'être pas des articles de foi; mais pourtant les dieux de la mythologie sont, à beaucoup d'égards, les mêmes

dans l'histoire. Bacchus avait dans les temples et dans les cérémonies publiques les mêmes attributs que lui donne Aristophane dans sa comédie des *Grenouilles*. Ni Euripide, ni lui, ni Plaute, ne disent nulle part ni ne font entendre qu'il faille distinguer les dieux dont ils se moquent de ceux que l'on doit révéler ; et ces auteurs, qui étaient dans l'usage de faire tant de confidences aux spectateurs, ne leur ont jamais fait celle-là.

Ce n'est pas non plus une solution plausible de rapprocher, comme on a fait, ces impiétés et les farces religieuses de notre premier théâtre, et ces mystères où, comme dit Boileau, *l'on jouait les Saints, la Vierge et Dieu par piété*.

Cela prouvait seulement la grossière ignorance d'écrivains qui n'avaient nulle envie de se moquer de nos mystères, mais qui en parlaient du même ton que les prédicateurs de ce temps. En effet, le même goût régnait dans la chaire et sur les tréteaux. On n'en savait pas davantage alors, et la passion était prêchée dans l'église, et jouée à la Foire, dans un jargon également ridicule. Mais quand les dieux de l'antiquité furent bafoués sur la scène, c'était dans le siècle des beaux arts et dans un temps de lumières : ce n'était pas simplicité, c'était moquerie ; et l'une ne ressemble pas à l'autre. La meilleure raison qu'on en donne, c'est que les représentations dramatiques avaient pris naissance dans les fêtes consacrées à Bacchus, et qu'un des caractères, un des privilèges de ces fêtes, c'était de permettre tout ce qui pouvait faire rire. Des

paysans barbouillés de lie pouvaient, du haut de leurs chariots roulants, dire des injures à tout le monde, sans qu'il fût permis de s'en plaindre, à peu près comme dans nos mascarades du carnaval on permet à la populace de se moquer des passants. Les Romains eurent des Saturnales où régnait la même licence. On croit que les spectacles chez les Grecs, conservant l'esprit de leur institution, furent long-temps affranchis de toute règle, et que l'on convint que tout serait bon, pourvu qu'on se divertit. Les Romains, en imitant les pièces des Grecs, profitèrent de la même liberté, et l'on souffrit, dans les divertissements publics, ce qui était défendu dans tout autre temps. Voilà ce qu'on a trouvé de plus plausible ; et il faut bien se contenter de cette explication, puisqu'il n'y en a point de meilleure.

Quoique l'obscénité des termes, si fréquente dans Aristophane, et l'indécence des mœurs que nous verrons dans Plaute, ne soient guère moins révoltantes pour nous, il est pourtant plus aisé de s'en rendre raison. La langue d'Athènes et de Rome était moins modeste que la nôtre.

Le latin dans les mots brave l'honnêteté,

a dit Boileau, et l'on peut en dire autant du grec. Il est reconnu que, sur cet article, toutes les langues ne sont pas également scrupuleuses. La nôtre même a éprouvé sur ce point des variations, puisqu'il y a dans Molière tel mot qui revient fort souvent, qui, de son temps, n'était pas malhonnête,

et qu'aujourd'hui l'on ne se permettrait pas en bonne compagnie ni sur le théâtre. La coutume et le préjugé doivent donc avoir établi en ce genre des différences sensibles. Comme il n'y eut jamais chez les Grecs, et pendant long-temps à Rome, que les courtisanes qui véussent librement et indistinctement avec les hommes, l'habitude générale, parmi les jeunes gens, de vivre avec cette espèce de femmes, tandis que toutes les mères de famille se tenaient dans l'intérieur de leur domestique, ne dut pas apporter beaucoup de réserve dans le langage ordinaire et journalier. Tout ce qui a rapport aux convenances sociales n'a pu se perfectionner que chez une nation où le commerce continu des deux sexes a dû former peu à peu l'esprit général, et épurer le ton de la société. La société ainsi composée est en effet l'empire naturel des femmes : elles en sont devenues les législatrices nécessaires. Les hommes peuvent commander partout ailleurs : là seulement l'autorité appartient tout entière au sexe à qui il a été donné par la nature d'adoucir et de polir le nôtre. Dès que tous les deux se rassemblent, dès qu'on fait de cette réunion un moyen habituel de bonheur, il faut bien, pour leur intérêt réciproque, que le plus doux et le plus aimable donne la loi, et que celui des deux qui apporte dans ce commerce le plus d'agréments et de douceur y ait aussi le plus d'influence. Alors a dû s'établir le principe de ne jamais prononcer devant les femmes un mot qui pût les faire rougir : de là ce respect qu'aura

toujours pour elles tout homme un peu délicat ; sorte d'hommage qui peut les flatter encore plus que le désir de leur plaire, parce que l'un tient à l'attrait général du sexe, et que l'autre est un témoignage d'estime : de là ces égards que l'on doit à la modestie qui leur est naturelle, et qui doit nous être à nous-mêmes d'autant plus précieuse, que c'est encore en elles une grâce de plus et un charme nouveau qui se mêle à l'expression de leur sensibilité.

Tel était l'excellent ton de la cour de Louis XIV, celui qui se fait sentir dans tous les monuments qui nous en restent, celui qui servit de modèle aux autres nations de l'Europe, et qui a fixé le caractère de l'urbanité française. C'est encore à ces traits que l'on reconnaît aujourd'hui la bonne compagnie, celle qui mérite véritablement ce nom. Sans doute la nation ne renoncera jamais à l'un des avantages les plus aimables qui l'aient distinguée jusqu'ici. On ne détruira pas le respect des convenances sociales, sous prétexte d'égalité, et l'on ne nous ôtera pas la politesse des nations civilisées ni la décence des mœurs et du langage, sous prétexte de nous rendre la gaieté. Ce serait au contraire une preuve que nous l'aurions perdue, cette gaieté dont on nous parle, si l'on n'en pouvait plus avoir qu'aux dépens de la pudeur publique. Ce genre de gaieté est heureusement celui de tous dont on se dégoûte le plus vite. Ceux qui seraient tentés d'y avoir recours y renonceraient bientôt, ne fût-ce que par amour.

propre. On y réussit à peu de frais, et c'est de toutes les sortes d'esprit celle dont les sots tirent le plus de parti. Ainsi, quoique d'honnêtes gens, entraînés par la curiosité ou par la mode, puissent s'amuser un moment de ces spectacles subalternes, comme on s'arrête quelquefois dans la rue devant le théâtre de Polichinelle, ils ne croiront jamais que la gaieté française aille prendre des leçons à ces farces grossières, qui auraient été sifflées dans les cours de Versailles par les valets de pied de Louis XIV.

SECTION II.

De la Comédie latine.

Il n'y a point, à proprement parler, de comédie latine, puisque les Latins ne firent que traduire ou imiter les pièces grecques; que jamais ils ne mirent sur le théâtre un seul personnage romain; et que, dans toutes leurs pièces, c'est toujours une ville grecque qui est le lieu de la scène. Qu'est-ce que des comédies latines où rien n'est latin que le langage? Ce n'est pas là sans doute un spectacle national. Le nôtre lui-même n'a mérité ce titre que depuis Molière : avant lui, toutes nos pièces étaient espagnoles, parce que Lopez de Vega, Caldéron, Roxas et d'autres, furent les premiers modèles de nos auteurs. C'est un tribut que paient en tout genre les nations qui viennent les dernières dans la carrière des arts : mais quand on arrive après les autres, il reste une ressource,

c'est d'aller plus loin qu'eux ; et les Français ont eu cette gloire qui a manqué aux Romains.

Ennius, Névius, Cécilius, Aquilius, et beaucoup d'autres, tous imitateurs des Grecs, ne sont point venus jusqu'à nous. Il nous reste vingt et une pièces de Plaute, qui écrivait dans le temps de la seconde guerre punique. Épicharme, Diphilus, Démophile et Philémon, furent ceux dont il emprunta le plus. Si l'on en juge par ses imitations, on n'aura pas une grande idée de ses modèles. Le comique de Plaute est très-défectueux : il est si borné dans ses moyens, si uniforme dans son ton, qu'on peut l'appeler un comique de convention, tel qu'a été long-temps celui des Italiens, c'est-à-dire un canevas dramatique retourné en plusieurs façons, mais dont les personnages sont toujours les mêmes. C'est toujours une jeune courtisane, un vicillard ou une vieille femme qui la vend, un jeune homme qui l'achète, et qui se sert d'un valet fourbe pour tirer de l'argent de son père ; joignez-y un parasite, espèce de complaisant du plus bas étage, et dont le métier, à Athènes comme à Rome, était d'être prêt à tout faire pour le patron qui lui donnait à manger ; de plus, un soldat fanfaron, dont la jactance extravagante et burlesque a servi de modèle aux *capitans* ; aux *matamores* de notre vieille comédie, qui ne reparaissent plus aujourd'hui même sur nos tréteaux : voilà les caractères qui se représentent sans cesse dans les pièces de Plaute. Cette uniformité de personnages et d'intrigues n'est que fastidieuse ;

celle du style et du dialogue est dégoûtante. Tous ces gens-là n'ont qu'un langage dans toutes les situations : c'est celui de la bouffonnerie, souvent la plus plate et la plus grossière. Vieillards, jeunes gens, femmes, esclaves, soldats, parasites, tous sont des bouffons qui ne s'expriment guère que par des quolibets et des turlupinades. Il paraît que Plaute et ceux qu'il a suivis se sont entièrement mépris sur l'espèce de gaieté qui doit régner dans la comédie, et sur la plaisanterie qui convient au théâtre. Elle doit être naturelle et conforme à la situation et au caractère. Les personnages d'une comédie ne sont point des baladins qui ne songent qu'à faire rire, n'importe comment; il faut que le poète les fasse agir et parler de manière à faire rire sans qu'ils aient l'air de le vouloir et d'y penser, sans quoi il n'y a plus d'illusion. L'humeur du Misanthrope et le jargon mystique et hypocrite de Tartufe nous font rire; mais il s'en faut de beaucoup que ni l'un ni l'autre ait l'air d'en avoir le dessein : c'est parce qu'ils sont vrais, c'est parce qu'ils sont eux-mêmes, qu'ils sont plaisants et risibles. Aussi rien n'est meilleur que le Misanthrope, quand il dit à tout un cercle que ses boutades divertissaient beaucoup :

Par la sambleu! messieurs, je ne croyais pas être
Si plaisant que je suis.

Et vraiment non, il ne le croit pas : il ne doit pas le croire; et c'est pour cela même qu'il l'est infiniment. Mais qu'un amant qui vient de perdre sa

maîtresse, ou qui est brouillé avec elle, qu'un esclave menacé d'un châtiment rigoureux, qu'un père irrité contre ses enfants ou contre ses valets; ne s'occupent qu'à bouffonner, c'est là proprement la farce, et nullement la comédie.

Plaute ne connaît pas davantage toutes les autres convenances théâtrales. Ses acteurs adressent, à tout moment, de longs narrés, de longs monologues, d'insipides lieux communs, au spectateur, et causent sans cesse avec lui. Ses scènes sont remplies de longs *a parte* hors de toute vraisemblance. Ses personnages entrent et sortent sans raison, ou laissent le théâtre vide. Des gens qui se disent très-pressés parlent un quart d'heure lorsque rien ne les empêche d'aller où ils ont affaire. Enfin l'auteur ne paraît point avoir pour but d'imiter la nature, si ce n'est celle qu'il ne faut pas imiter; car il met sur la scène, avec la plus révoltante vérité, les mœurs des femmes perdues et toute l'infamie des lieux de prostitution; et quoiqu'il y ait en, même de nos jours, des auteurs assez insensés pour croire qu'une pareille peinture pouvait être bonne à quelque chose et avoir quelque mérite, on peut assurer qu'il est du devoir de l'écrivain et de l'artiste de ne jamais présenter des objets d'une telle nature qu'un bonnête homme ne puisse y arrêter ses regards.

Plaute eut beaucoup de réputation de son temps, et en conserva même dans le siècle d'Auguste, Varron, Quintilien, Cicéron, en font l'éloge, et cependant Térence avait écrit. On loue particuliè-

rement Plaute d'avoir bien connu le génie de sa langue, mérite très-grand pour les Latins, surtout dans un auteur qui écrivait avant que cette langue fût arrivée à sa perfection; mérite qui peut s'accorder avec un très-mauvais goût de plaisanterie et un très-mauvais dialogue. C'est ce que nous sommes autorisés à penser d'après Horace, juge si fin et si délicat, et qui dit en propres termes : « Nos aïeux ont admiré les vers et les bons mots de Plaute avec une complaisance qu'on peut appeler sottise. » Mais, parmi tant de défauts, quel fut donc son mérite ? Le voici : un fonds de comique dans quelques situations, de la gaieté dans quelques scènes, enfin un caractère, le seul à la vérité qui mérite ce nom, mais que Molière a immortalisé en le surpassant, celui de l'*Avaro*. Il a fourni à ce même Molière l'*Amphitryon*, l'original de *Scapin* et quelques détails; à Regnard, *les Ménechmes* et *le Retour imprévu*. Voilà sa gloire : elle est réelle; car, quoique, dans les pièces où ils l'ont imité, nos deux comiques l'aient laissé bien loin derrière eux, c'est quelque chose d'avoir eu des idées assez heureuses pour que de si grands maîtres les aient employées.

Observons pourtant qu'aucun de ces ouvrages n'est du genre de ceux qui tiennent parmi nous le premier rang, n'est ce qu'on appelle du haut comique; que *les Fourberies de Scapin* et *le Retour imprévu* ne sont que de petites pièces, des intrigues de valets, et que si l'*Amphitryon* et *les Ménechmes* sont des pièces très-plaisantes, il faut

commencer par admettre dans l'une le merveilleux de la fable, et dans l'autre un jeu de la nature, qui est une sorte de merveilleux, tant il est loin de la vraisemblance. *L'Avare* est, à la vérité, un caractère de comédie ; mais, outre que Molière l'a placé dans des situations beaucoup plus variées, il a su l'attacher à une excellente intrigue ; et celle de Plaute est très-mauvaise ; ou plutôt il n'y a point du tout d'intrigue. Je ne dirai rien de ses autres pièces : l'analyse en serait aussi ennuyeuse qu'inutile. Je ne m'arrêterai que sur celles dont la comparaison avec les modernes peut être un objet de curiosité et d'instruction. Molière a suivi à peu près la marche de *l'Amphitryon* latin, en y ajoutant le rôle de Cléanthis ; ce qui produit des scènes si plaisantes entre elle et Sوسي. Il donne encore à celui-ci une scène de plus avec Mercure, celle où le dieu l'empêche d'entrer à l'instant où l'on va se mettre à table. On se doute bien d'ailleurs qu'il a fait tous les changements, toutes les corrections que le goût peut indiquer, et que son dialogue est beaucoup plus châtié, plus précis, plus piquant que celui de Plaute ; mais il ne faut pas dissimuler que les traits les plus heureux appartiennent à l'original. Ce que Molière a très-bien fait, c'est de ne pas imiter un prologue de cent cinquante vers que débite Mercure avant la pièce. Il y a substitué un dialogue très-ingénieux entre Mercure et la Nuit. Mais il est bon de faire connaître quelques endroits du prologue de Plaute.

« Je m'appelle Mercure. Je viens de la part de

« Jupiter vous prier bien doucement et bien humblement de nous être favorable ; car mon père, afin que vous le sachiez, est aussi poltron qu'aucun de vous autres. Étant né de race humaine, il ne faut pas s'étonner s'il est timide. Moi-même ; quoique fils de Jupiter, je n'en suis pas plus hardi, et je crois que mon père m'a communiqué sa poltronnerie. Ce Jupiter jouera dans la pièce ; j'aurai l'honneur de jouer avec lui. Ce n'est pas d'aujourd'hui qu'on a vu Jupiter faire le bateleur... Vous savez d'ailleurs qu'il ne se contraint pas dans ses goûts ; il est de complexion fort amoureuse. Il est maintenant avec Alcmène, sous la figure d'Amphitryon... » Et le reste, qui explique tout le sujet de la pièce. C'est ainsi qu'on s'égayait aux dépens de Jupiter, *très-bon et très-grand*, sur le théâtre de Rome. Sosie ouvre la pièce au milieu de la nuit, mais il n'a point la lanterne, dont Molière fait un usage si heureux. Il meurt de peur d'être rencontré et battu ; ce qui amène d'abord un défaut de vraisemblance ; car plus il est peureux, plus il doit être pressé d'arriver, et ce n'est pas là le moment d'avoir avec lui-même une conversation de deux cents vers, et de préparer le long récit qu'il doit faire à sa maîtresse. Le plus pressé pour lui c'est d'entrer à la maison. Molière a senti cette objection ; et l'a prévenue. Après une vingtaine de vers sur sa frayeur et sur la condition des esclaves, Sosie dit :

Mais enfin dans l'obscurité
Je vois notre maison, et ma frayeur s'évade.

Le voilà rassuré; il est devant sa porte : c'est alors qu'il s'occupe de son message :

Il me faudrait pour l'ambassade
Quelque discours prémédité.

La vraisemblance est observée. Suit ce dialogue si comique de Sosie avec sa lanterne, qui n'est pas même indiqué dans le latin. Plaute, qui ailleurs a tant d'envie de faire rire, même quand il ne le faut pas, est tombé ici dans un défaut tout opposé. Il a mis dans la bouche de Sosie un récit très-suivi, très-détaillé et très-sérieux de la victoire des Thébains, tel qu'il pourrait être dans une histoire ou dans un poème. Molière a conservé le ton de la comédie et la mesure de la scène. Il a senti qu'on s'embarrasserait fort peu du combat, et que le comique ne tenait qu'à la manière dont Sosie s'en tirerait. Il lui fait tracer comme il peut la disposition des troupes; il l'arrête prudemment au *corps d'armée*, et amène Mercure quand Sosie ne sait plus où il en est. Cela vaut un peu mieux que la description de Plaute, qui n'aurait pas manqué d'ennuyer. Autre défaut non moins choquant dans l'auteur latin : Mercure est sur la scène dès le commencement de la pièce; il entend toute la narration, tous les raisonnements de Sosie; et depuis le moment où celui-ci l'aperçoit, il y a encore quatre pages d'un double *a parte* : c'est-à-dire que Mercure s'épuise en fanfaronnades et en menaces pour épouvanter le pauvre Sosie, et que celui-ci, quoique demi-mort de frayeur, répond par des

quolibets, qui font un contre-sens dans la situation. Molière en savait trop pour commettre toutes ces fautes. Il ne fait entrer Mercure qu'à propos, se garde bien de prolonger les *a parte*, ni de faire goguenarder Sosie dès qu'il a aperçu Mercure. C'est la différence d'une peinture naïve à une caricature grotesque. Sosie fait rire par l'excès de sa frayeur, et non pas par des rébus et des calembours. On s'étonnera peut-être que ce genre de plaisanterie se trouve dans Plaute. Mais il faut rendre justice à qui elle est due : les calembours sont de toute antiquité. Dans toutes les langues on a joué sur les mots : Cicéron lui-même en a donné l'exemple plus d'une fois ; et Boileau, en proscrivant les pointes, ne défend pas à la gaieté d'en faire quelquefois usage. Mais il observe, avec tous les gens de goût, que, rien n'étant plus aisé ni plus frivole que cette espèce de débauche d'esprit, il ne faut se la permettre que très-rarement et avec beaucoup de réserve. Voici un des calembours de Plaute. Mercure dit que la veille il a assommé quatre hommes. *Je crains bien*, dit Sosie, *de changer aujourd'hui de nom, et de m'appeler Quintus*. C'est que *Quintus*, qui était un nom romain, voulait dire aussi *cinquième* ; et Sosie craint de faire le *cinquième*. Il continue à bouffonner sur le même ton. MERCURE : *Je ferai manger mes poings au premier que je rencontrerai*. SOSIE. *J'ai soupé : garde ce ragoût pour ceux qui ont faim*. MERC. *Une voix a volé vers moi*. SOS. *Je suis bien malheureux de n'avoir pas coupé les ailes à ma voix, puisqu'elle*

est volatile. MERC. *Il faut que je le charge de coups.*

SOS. *Je suis las, je ne puis porter aucune charge.*

MERC. *Je ne sais qui parle là.* SOS. *Je suis sauvé : il ne me voit pas. Je m'appelle Sosie, et non pas je ne sais qui.* MERC. *Une voix m'a frappé à droite.*

SOS. *Si ma voix l'a frappé, je crains bien qu'il ne me frappe moi-même.* Tous ces jeux de mots sont du ton d'Arlequin, et non pas de celui de Molière. Mais, je le répète, toutes les plaisanteries de la scène qui suit, et qui roulent sur les deux *moi*, sont excellentes, et Molière n'a pu rien faire de mieux que de se les approprier. Il a emprunté aussi la querelle et le raccommodement avec Alcène, et la scène où Mercure, du haut d'une fenêtre, traite si mal Amphitryon et achève de le pousser à bout ; et même le dénouement, qu'il a accommodé à notre théâtre.

La pièce dont il a tiré le rôle de l'Avaré a pour titre *l'Aululaire*, d'un mot latin qui signifie pot de terre ; parce que l'Avaré de Plaute, Euclion, a trouvé dans sa maison un trésor dans un pot de terre que son grand-père avait enfoui. Dans la pièce française, ce trésor n'a pas été trouvé, il a été amassé ; ce qui vaut beaucoup mieux. De plus, Harpagon est riche et connu pour tel ; ce qui rend son avarice plus odieuse et moins excusable. Euclion est pauvre, et est à peu près dans le cas du savetier de La Fontaine, à qui ses cent écus tournent la tête. Euclion, depuis qu'il a trouvé un trésor, n'est occupé qu'à le garder. Il est dans des transes continuelles, et se refuse tout, de peur

qu'on ne se doute de sa bonne fortune. Ce tableau est vrai, et tous les traits en sont frappants. Euclion ouvre la scène comme dans Molière, en querellant sa servante, parce qu'il imagine qu'elle se doute du trésor, et qu'elle cherche à le voler. Il répète sans cesse qu'il est pauvre, ce qui est fort bien; mais Harpagon dit la même chose, ce qui est encore mieux, parce qu'on sait le contraire. Euclion met sa servante dehors pendant qu'il va dans l'intérieur de sa maison faire la visite de son trésor : il est obligé de sortir, quoiqu'à regret, et il en a une bonne raison, c'est qu'il va à une assemblée du peuple où l'on distribue de l'argent. Il ne faut rien moins pour faire sortir un avare. Obligé de laisser sa servante pour garder la maison, il lui défend d'ouvrir à personne, pas même à la Fortune, si elle se présentait. *J'en serais bien étonnée*, dit la servante; *elle ne nous a jamais rendu visite.*

EUCLION. *Fais bonne garde.* LA SERVANTE. *Et que voulez-vous que je garde? Il n'y a chez vous que des toiles d'araignées.* EUCLION. *Je veux qu'il y en ait. Je te défends de les balayer. Je reviens dans le moment : ferme-ta porte aux verrous, et n'ouvre à qui que ce soit. Éteins le feu, de peur qu'on ne t'en demande. Tu es morte, si je ne trouve pas le feu éteint. Si l'on vient te demander du feu, dis que nous n'en avons pas. Si l'on vient te demander un couteau, un mortier, un couperet, quelqu'un des utensiles que les voisins ont coutume d'emprunter, dis que les voleurs ont tout emporté.*

Tous ces traits ont de la vérité : mais en voici

qui sont outrés et hors de nature. On dit d'Euclion qu'il se plaint qu'on le pille, quand la fumée de ses tisons sort de chez lui; qu'en dormant il se met un soufflet dans la bouche, pour ne pas perdre sa respiration; qu'il ramasse les rognures de ses ongles, etc. C'est passer le but. De même lorsque, après avoir examiné les deux mains d'un esclave, il dit, *Voyons la troisième*, il blesse la vraisemblance. Euclion, qui n'est pas fou, sait bien qu'on n'a que deux mains. Molière a pourtant profité de ce trait; mais comment? Harpagon, après avoir vu une main, dit: *L'autre*; et après avoir vu la seconde, il dit encore: *L'autre*. Il n'y a rien de trop; parce que la passion peut lui faire oublier qu'il en a vu deux; mais elle ne peut pas lui persuader qu'on en a trois. Le mot de Plaute est d'un farceur, celui de Molière est d'un comique.

Un voisin riche vient demander la fille d'Euclion en mariage. Il croit d'abord qu'on a flairé le trésor; mais on offre de la prendre *sans dot*, et cela le rassure. On sait quel parti Molière a tiré de ce mot *sans dot*, qui lui a fourni une des meilleures scènes de sa pièce. Le gendre d'Euclion envoie des cuisiniers chez lui, en son absence, pour préparer le repas des noces, et fait porter toutes les provisions et tous les instruments de cuisine. Euclion, de retour, jette des cris horribles, bat les cuisiniers, les met dehors, et garde tout ce qu'on a apporté. Fort bien; mais j'aime encore mieux l'idée du poète français, qui, faisant son avare amoureux, a mis aux prises les deux passions qui

vont le plus mal ensemble. La perfection du comique, c'est de mettre le caractère en contraste avec la situation. Rien n'est si divertissant que les angoisses d'un avaro qui se croit obligé de donner à dîner à sa prétendue, et qui voudrait bien ne pas dépenser beaucoup d'argent. Ce sont là de ces moments où le poète peut prendre la nature sur le fait; et quel auteur y a réussi comme Molière?

Enfin, le trésor d'Euclyon est découvert et volé par un esclave, et il se trouve en même temps que sa fille a été violée par celui qui veut l'épouser. Euclyon ignore ce dernier incident, et n'est occupé que de son trésor, lorsque l'amant de sa fille vient lui demander pardon de son attentat; en sorte que tout ce que l'un dit de la fille violée est appliqué par l'autre au trésor emporté, méprise plaisante et théâtrale, dont Molière a bien connu la valeur; mais, substituant un moyen plus honnête, il a supposé que le jeune homme qui aime la fille d'Harpagon est dans la maison, déguisé en valet. Cela produit la même scène, les mêmes aveux, le même dialogue à double entente, et enfin cette exclamation qui a fait proverbe : *Les beaux yeux de ma cassette!* mot qui n'est point une charge, parce qu'il est impossible qu'Harpagon ne le dise pas. Il voit un coupable qui avoue: on lui parle de trésor; il ne songe qu'au sien, à sa cassette; enfin on lui parle de beaux yeux, *Les beaux yeux de ma cassette!* ce mot doit lui échapper. Il est excessivement gai: mais ce n'est pas la faute du poète; il n'a voulu dire que le mot de la nature.

Lyconide, celui qui aime la fille d'Eucليون, lui fait rendre son cher pot de terre avec tout l'or qui est dedans. Le bon homme, transporté de joie, baise son trésor, le caresse. Rien de mieux. Mais ce qu'on est loin d'attendre et de prévoir, c'est que dans l'instant même il s'écrie : « A qui rendrai-je « grâces ? Aux dieux qui ont pitié des honnêtes gens, « ou à mes amis qui en agissent si bien avec moi ? « A tous les deux. » Et aussitôt il met le trésor entre les mains de son gendre, et consent que tous les deux s'établissent dans sa maison. Un esclave s'adresse aux spectateurs et dit : « Messieurs, l'avare « Eucليون a changé tout-à-coup de caractère : il est « devenu libéral. Si vous voulez aussi user de libéralité envers nous, applaudissez. »

Non, vraiment, je n'applaudirai point ce dénouement : il contredit trop la nature et l'un des préceptes de l'art qu'elle a le mieux fondé, celui de conserver jusqu'au bout l'unité de caractère. Un avare ne se transforme pas ainsi tout-à-coup, surtout dans un moment où son trésor qu'il vient de retrouver doit lui être plus cher que jamais. J'applaudirai le talent qui se montre dans le reste du rôle ; mais ce dénouement et les autres défauts de la pièce me font voir que Plaute n'était pas très-avancé dans l'art dramatique.

On connaît le fond des *Ménechmes* : tout l'effet tient à ces méprises, qui sont une des sources de comique les plus faciles et les plus sûres. La ressemblance des deux frères est le ressort principal que Regnard doit à Plaute : il lui a pris aussi quelques

situations; mais les siennes sont en général plus fortes, plus piquantes et plus variées. Dans Plaute, l'un des deux Ménéchmes, qui a été enlevé à ses parents dans son enfance, vient dans Athènes, où son frère a une maîtresse, c'est-à-dire une courtisane : il n'y en a point d'autres sur les théâtres anciens. Il arrive au moment où Ménéchme le citadin vient de donner à sa maîtresse une belle robe qu'il a prise à sa femme, et lui a promis, en la quittant, de revenir dîner chez elle. Un moment après, cette femme croit l'apercevoir sur la place, et vient demander à Ménéchme l'étranger pourquoi il se fait attendre et n'entre pas, puisqu'il n'a rien à faire. C'est précisément la scène de Regnard, lorsque Araminte et sa suivante attaquent Ménéchme le provincial. Mais quelle différence d'exécution ! Celui de Plaute, après s'être défendu quelque temps, finit par se prêter à la méprise, attendu, dit-il, qu'il n'a rien de mieux à faire que d'accepter un bon dîner qui ne lui coûtera rien. Il feint d'avoir voulu plaisanter; et la courtisane, qui commençait à s'impatienter, lui remet alors cette même robe qu'elle croit avoir reçue de lui, et le prie de la porter chez le tailleur pour y faire mettre quelques agréments. Remarquons, en passant, que la nomenclature des ajustements de femme paraît avoir été alors tout aussi savante et tout aussi étendue qu'aujourd'hui. Voici quelques-uns des noms que les Athéniennes donnaient à leurs habillements : *la transparente, l'épi de blé, le petit linge blanc, l'intérieur, la diamantée, la*

jaune de souci, la basilique, l'étrangère, la vermillonne, la meline, la cérine, la plumatile, etc. Il est clair que les marchandes de modes d'Athènes avaient l'esprit aussi inventif que celles de Paris : cet article méritait bien une petite digression.

Ménechme l'étranger prend la robe, mange le diner, et emporte encore les bijoux qu'on le charge de porter chez le joaillier pour les raccommoder. Il dit à son valet qu'il a trouvé une bonne dupe. Toute cette conduite n'est pas fort délicate dans un homme qu'on ne donne pas pour un escroc ; et de plus, elle est fort peu comique. C'est dans Regnard qu'il faut voir la fureur également risible de Ménechme le campagnard, qui croit que deux friponnes veulent le duper ; et d'Araminte et de sa suivante, qui se voient insultées et méprisées. C'est là que la gaieté est portée à son comble, quand Araminte a recours aux larmes pour attendrir celui qu'elle prend pour un infidèle ; et que le campagnard, poussé hors de toute mesure, et ne sachant plus de quoi s'aviser pour se délivrer d'un pareil fléau, la conjure et l'exorcise, comme on exorcise les démons et les possédés.

Esprit, démon, lutin, ombre, femme ou furie,

Qui que tu sois, enfin, laisse-moi, je te prie.

C'est là ce qui s'appelle approfondir une situation. Plaute n'a fait que l'indiquer et l'effleurer.

Il n'a marqué aucune nuance dans le caractère de ses deux Ménechmes : Regnard au contraire s'est avisé très-ingénieusement de faire de l'un des

deux un homme grossier et brusque, moyen sûr de rendre bien plus vives les scènes de méprises. En joignant ce qu'il a d'humeur avec ce qu'on lui en donne d'ailleurs, il y a de quoi le rendre fou. Aussi ne dit-il pas un mot qui ne soit caractérisé. Dans Plaute, quand Ménéchme l'étranger parle du vaisseau sur lequel il est venu à Athènes : « Eh ! bons dieux ! dit la courtisane, de quel vaisseau me voulez-vous parler ? *Mén.* Un vaisseau de bois, qui depuis long-temps met à la voile, vogue, jette l'ancre, se radombe, et reçoit bien des coups de marteau. C'est comme la boutique d'un pelletier ; une pièce y joint l'autre. » Ce n'est là que de la bouffonnerie. Regnard a pourtant imité cet endroit, mais en le corrigeant. Ménéchme le campagnard parle aussi du coché qui l'a amené à Paris.

Mais de quel coché ici me voulez-vous parler ?

— Du coché le plus rude où mortel puisse aller ;

Et je ne pense pas que de Paris à Rome,

Un coché, quel qu'il soit, cahote mieux son homme.

Voilà le ton de l'humeur ; et cette réponse est de caractère.

On ne finirait point si l'on voulait épuiser ces sortes de parallèles, dont il suffit de présenter l'idée pour marquer la différente manière des deux auteurs. Le goût dans les choses d'esprit est une espèce de sens tout aussi délicat que les autres : il suffit de l'avertir, et il faut craindre de le rassasier.

Ceux qui cherchent des sujets d'opéras comiques pourraient en trouver un dans la pièce intitulée *Casine*, l'une des plus gaies de Plaute. C'est un vieillard amoureux d'une jeune orpheline élevée chez lui, qu'il veut faire épouser à un de ses esclaves, à condition qu'en bon valet il en fera les honneurs à son maître. C'est précisément le marché que le comte Almaviva propose à Susanne dans *les Noces de Figaro*, si ce n'est que l'esclave est plus accommodant que la camériste. La femme du vieillard, instruite de cette menée, protège un autre esclave, à qui elle veut aussi faire épouser la jeune personne. Après bien des débats entre le mari et la femme, on convient de s'en rapporter au sort. Le confident du vieillard gagne ; mais on se réunit pour duper le vieux débauché ; et, au lieu de la jeune épousée, il trouve un esclave robuste qui le traite fort rudement. Ce dénouement est du genre de la farce ; mais nous en avons plus d'un exemple, même au théâtre français, qui, comme on sait, se permet quelquefois de déroger.

Térence n'a pas un seul des défauts de Plaute, si ce n'est cette teinte d'uniformité dans les sujets, qu'il n'a pu faire disparaître entièrement, mais qu'il a du moins effacée, autant qu'il était possible, sur un théâtre où il ne lui était pas permis d'établir une intrigue avec une femme libre. Il ne pouvait, comme Plaute, donner à ses jeunes gens que des courtisanes pour maîtresses. Qu'a-t-il fait ? Il a trouvé le moyen d'ennoblir cette es-

pièce de personnages, de manière à y répandre une sorte d'intérêt. Il suppose ordinairement que ce sont des enfants enlevés à leurs parents, et vendus par fraude ou par accident. Leur naissance est reconnue à la fin de la pièce; dénouement qui ne contredit rien de ce qui précède, parce que l'auteur ne leur donne que des mœurs honnêtes et une passion exclusive pour un seul objet. C'est ainsi qu'il a composé son *Andrienne*, qui a été transportée avec succès sur la scène française: Il n'y a pas chez lui un seul des caractères bas qui s'offrent dans Plaute, pas une trace de bouffonnerie, nulle licence, nulle grossièreté, nulle disparate. Des comiques anciens qui nous restent, il est le seul qui ait mis sur le théâtre la conversation des honnêtes gens, le langage des passions, le vrai ton de la nature. Sa morale est saine et instructive, sa plaisanterie est de très-bon goût; son dialogue réunit la clarté, le naturel, la précision, l'élégance. Toutes les bienséances théâtrales sont observées dans le plan et dans la conduite de ses pièces. Que lui a-t-il donc manqué? Plus de force et d'invention dans l'intrigue, plus d'intérêt dans les sujets, plus de comique dans les caractères. Mais est-il bien sûr que ce soit là ce que Jules-César a voulu dire dans ces vers qu'on nous a conservés? « Et toi aussi, demi-Ménandre, tu es placé
« parmi nos plus grands écrivains, et tu le mérites
« par la pureté de ton style. Et plutôt au ciel qu'au
« charme de tes écrits se joignît cette force co-
« mique qui t'était si nécessaire pour égaler les

« Grecs , et que tu ne leur fusses pas si inférieur
« dans cette partie ! Voilà ce qui te manque , Té-
« rence , et j'en ai bien du regret. »

Quels étaient donc ces Grecs qui avaient cette force comique qui manquait à Térence ? et comment Térence n'était-il que la *moitié de Ménandre* ? On sait qu'il prenait communément deux pièces de l'auteur grec pour en faire une des siennes ; et, comme il n'a jamais de duplicité d'action , il est vraisemblable que les pièces qu'il empruntait étaient d'une extrême simplicité. Son exécution est en général fort bonne ; il n'est faible que dans l'invention. Et qui l'empêchait de profiter de celle des Grecs ? Voilà une de ces questions que rendra toujours insoluble la perte que nous avons faite de tant d'ouvrages des anciens.

Térence était né en Afrique , et fut élevé à Rome. Il faut qu'il y ait été transporté de très-bonne heure ; puisqu'il a écrit si parfaitement en latin. Afranius , poète comique , qui eut de la réputation dans le même siècle , dit en propres termes : *Vous ne comparerez personne à Térence.* Quand il proposa son premier ouvrage , *l'Andrienne* , aux édiles , qui étaient dans l'usage d'acheter les pièces pour les faire représenter dans les jeux publics qu'ils donnaient au peuple , les édiles , avant de conclure avec lui , le renvoyèrent à Cécilius , auteur comique , à qui ses succès avaient donné en ce genre une grande autorité. Le vieux poète était à table quand Térence , encore jeune et inconnu , se présenta chez lui avec

un extérieur fort peu imposant. Cécilius lui fit donner un petit siège près du lit où il était assis. Térence commença à lire. Il n'avait pas fini la première scène, que Cécilius se leva, l'invita à souper, et le fit asseoir à sa table; et lorsque, après le repas, il eut entendu toute la pièce, il lui donna les plus grands éloges: exemple d'équité et de bonne foi d'autant plus intéressant, qu'il est plus rare que les grands écrivains soient disposés à louer leurs rivaux, et à aimer leurs successeurs.

Térence était esclave; Phèdre le fabuliste le fut aussi. Plaute fut réduit à travailler au moulin; Horace était fils d'un affranchi. D'un autre côté, César et Frédéric ont cultivé les lettres; ce qui prouve qu'elles peuvent relever les plus basses conditions, et qu'elles ne dégradent pas les plus hautes.

Il fallait qu'on fût persuadé à Rome de cette vérité, même long-temps avant le siècle d'Auguste, car Scipion et Lélius passèrent pour avoir eu part aux comédies de Térence. Ce qui est certain, c'est qu'il fut honoré de l'amitié de ces grands hommes; et, ce qui est vraisemblable, c'est qu'ils l'aiderent de leurs conseils, et que leur bon goût lui apprit à ne pas suivre celui de Plaute.

S'il eut à se louer de Cécilius, il n'en fut pas de même d'un certain Lucius, vieux poète dont il se plaint dans tous ses prologues, comme du plus ardent et du plus acharné de ses détracteurs.

Ce Lucius traitait Térence de plagiaire, parce qu'il traduisait les Grecs; et Térence lui répond : « Toutes nos pièces sont-elles autre chose que des emprunts faits aux Grecs ? » Il paraît que Lucius n'avait pas su emprunter avec autant de succès que Térence.

Il ne fut pourtant pas toujours heureux au théâtre. Sa pièce intitulée *Hecyra* (la belle-mère) ne fut pas achevée, parce qu'au milieu de la représentation on annonça un spectacle de gladiateurs, et que le peuple se porta en foule dans le cirque pour retenir ses places; ce qui obligea les comédiens de quitter la scène quand ils se virent abandonnés. Cette pièce me paraît la plus intéressante de toutes celles de Térence, quant au sujet, car on désirerait plus d'action et de mouvement; mais la fable pourrait servir à faire ce qu'on appelle aujourd'hui un *drame*, qui, s'il était traité avec art, serait susceptible d'effet. Voici quel est ce roman : Un jeune Athénien, dans le désordre d'une de ces fêtes des anciens, où régnait une extrême liberté, sortant d'un repas au milieu de la nuit, et pris de vin, rencontre dans l'obscurité, et dans une rue détournée, une jeune fille, et lui fait violence. Il va chez une courtisane qu'il aimait beaucoup, et avec qui il vivait depuis long-temps, lui conte son aventure, et lui donne un anneau qu'il avait pris à cette fille. Quelque temps après, son père le marie. Toujours épris de sa maîtresse, il traite sa nouvelle épouse pendant deux mois avec une entière indifférence. Elle souffre ses

froideurs avec une douceur et une patience inaltérables, ne se plaint point, et ne songe qu'à lui plaire et à s'en faire aimer. Elle commence à faire d'autant plus d'impression sur lui, qu'il est plus mécontent de l'humeur de sa maîtresse, qui ne peut lui pardonner son mariage. Enfin, il y renonce absolument, et devient très-amoureux de sa femme; cependant il est obligé de la quitter pour un voyage d'affaires. L'action de la pièce commence au moment du retour de Pamphile, et tout ce que je viens d'exposer s'est passé dans l'avant-scène. A son arrivée, Pamphile apprend que Philumène, c'est le nom de sa femme, ne pouvant pas vivre avec sa belle-mère, s'est retirée depuis quelque temps chez ses parents; que, dans ce même jour, Sostrata, la mère de Pamphile, est allée pour rendre visite à sa bru, et n'a point été reçue chez elle. Il y va lui-même, et s'aperçoit que sa femme vient d'accoucher en secret, après avoir caché sa grossesse à tout le monde. Il n'est pas étonné qu'elle en ait fait un mystère, parce qu'il sait que l'époque où ses froideurs ont cessé, et où il a commencé à vivre avec elle, ne peut s'accorder légitimement avec la naissance de l'enfant. Il gémit d'être forcé de la juger coupable, et se résout, dans sa douleur, à ne la plus revoir. Mais ses parents et ceux de Philumène, qui ne sont pas dans le secret du lit conjugal, ne conçoivent rien à cette conduite de Pamphile, et s'imaginent que son éloignement pour sa femme n'a d'autre cause qu'un renouvellement d'amour.

pour Bacchis, cette courtisane qu'il aimait auparavant. Les deux pères prennent le parti de la faire venir, et de lui représenter le tort qu'elle se fait, et les dangers où elle s'expose en brouillant ainsi un fils de famille avec son épouse. Bacchis proteste que, depuis le mariage de Pamphile, elle n'a voulu avoir aucun commerce avec lui. On lui demande si elle osera bien affirmer ce fait en présence de Philumène et de sa mère. Elle y consent, et cette entrevue éclaircit tout et amène le dénouement, dont on est instruit par un récit. La mère de Philumène reconnaît au doigt de Bacchis la bague de sa fille, cette même bague que Pamphile avait arrachée du doigt de la jeune personne à qui, peu de temps avant son mariage, il avait fait violence dans l'ivresse et dans la nuit. C'était Philumène elle-même, qui n'avait fait confidence de son malheur qu'à sa mère; et sa mère, ne pouvant pas prévoir ce qui se passe entre sa fille et Pamphile, et croyant que le mariage couvrirait cette fatale aventure, en avait gardé le secret.

Il est à remarquer que cette pièce, dont le fond offrait peut-être plus d'intérêt que toutes les autres du même auteur, est très-froidement traitée. Philumène ne paraît point sur la scène : son état ne se fait pas une raison pour Térence, car rien n'était plus facile que de la supposer accouchée en secret chez sa mère, peu de temps avant le retour de Pamphile. Bacchis ne paraît que pour l'éclaircissement de l'intrigue. Ces deux personnages étaient ceux qui auraient pu y répandre le

plus d'intérêt. Tout se passe, au contraire, en scènes de contestation entre les deux beaux-pères et la belle-mère; scènes inutiles et ennuyeuses. Cette pièce est celle qui justifie le plus le reproche que l'on a fait à Térence de manquer de force dramatique.

Brueys et Palaprat ont emprunté de *l'Eunuque* leur *Muet*, dont la représentation est agréable et gaie. On se doute bien que la pièce française est plus vivement intriguée que celle de Térence. Les comédies de l'ancien théâtre n'ont pas assez de mouvement et d'action, et c'est un des avantages que le nôtre s'est appropriés. La situation d'un jeune homme amoureux, introduit chez celle qu'il aime, à titre de muet, fournit nécessairement des jeux de théâtre d'un effet comique. Le *Chérea* de Térence, introduit en qualité d'eunuque dans la maison d'une courtisane, où loge une jeune fille dont il vient de devenir amoureux en la voyant passer dans la rue, et qu'il viole un moment après, ne prouve que l'extrême liberté des mœurs théâtrales chez les anciens. Le viol est chez eux un moyen dramatique assez fréquent. Ce qui peut les excuser, c'est que les lois n'accordaient aucune vengeance de cet outrage aux filles qui n'étaient pas de condition libre. Dans *l'Eunuque* de Térence, celle qui a éprouvé les violences de Chérea est reconnue à la fin pour être citoyenne, et il l'épouse.

Ce qui nous paraîtrait bien plus étrange, et ce qui tient aussi à cette disparité des mœurs, qu'il

faut soigneusement observer dans les comparaisons du théâtre ancien et du nôtre, c'est le singulier marché conclu dans cette même pièce entre Phædria, l'amant de la courtisane Thaïs, et le capitaine Thrason son rival. Thaïs, demande ingénument à Phædria, qu'elle aime, qu'il veuille bien céder la place, pendant deux jours, au capitaine, qui lui a promis une jeune esclave qu'il a achetée pour elle, et qu'elle voudrait rendre à ses parents. L'intention est bonne; mais la proposition nous semblerait un peu extraordinaire. Cependant Phædria y consent. Il fait plus : à la fin de la pièce, un parasite, ami du capitaine, représente au jeune amant de Thaïs que ce capitaine est riche, qu'il aime la dépense et la bonne chère, que Thaïs aime aussi l'une et l'autre; et il conseille à Phædria, qui n'a pas les moyens de subvenir à tout, de consentir au partage avec le capitaine, et Phædria y consent. Il s'est montré cependant fort amoureux et fort jaloux pendant toute la pièce; mais c'est que les mœurs de ces peuples ne permettant guère aux jeunes gens d'autres amours que celles des courtisanes, il y entraînait nécessairement plus de débauche que de passion; et cela seul explique combien nos mœurs sont plus favorables à l'intérêt dramatique que celles des Grecs et Romains.

Les auteurs du *Muet* ont emprunté à Térence ses plus heureux détails : mais c'est ici que l'original prend sa revanche; les imitateurs sont bien loin d'égaliser sa diction et son dialogue.

Ce n'est qu'à Molière qu'il a été donné de sur-

passer Térence, même dans cette partie, quand il lui fait l'honneur de l'imiter. On sait d'ailleurs combien, sous tous les rapports, notre Molière est supérieur à tous les comiques anciens et modernes. Il a pris dans le *Phormion* de Térence le fond de l'intrigue de ses *Fourberies de Scapin* : ici c'est un valet fourbe qui dupe deux vieillards crédules, et leur escroque de l'argent pour servir les amours de deux jeunes gens ; là, c'est un parasite qui fait le même rôle, de concert avec un valet. Mais l'auteur français est bien au-dessus du latin par la gaieté et la verve comique. C'est pourtant dans cette pièce que Boileau lui reproche, et avec raison, d'avoir à *Térence allié Tabarin*. Molière, en effet, y est descendu jusqu'à la farce, ce que Térence n'a pas fait. Mais nous savons aussi que Molière avait besoin de farces pour plaire à la multitude, qu'il n'avait pas encore assez formée ; et, dans cette même pièce de *Scapin*, ce qui n'est pas de la farce est bien au-dessus de la pièce de Térence, et les scènes imitées du latin sont bien autrement comiques en français.

Il en est de même des *Adelphes*, quoique ce soit, après *l'Andrienne*, le meilleur ouvrage de l'auteur. Molière, dans *l'École des Maris*, a imité le contraste des deux frères, dont l'un a pour principe la sévérité dans l'éducation des enfants, et l'autre l'indulgence. Le mérite des *Adelphes* consiste en ce que l'intrigue est nouée de manière que celui des deux jeunes gens qui a le plus de liberté n'en abuse qu'en faveur de celui qui est

élevé dans la contrainte. S'il enlève une fille à force ouverte dans la maison d'un marchand d'esclaves, c'est pour la remettre à son jeune frère, dont elle est aimée. Il arrive de là que l'instituteur rigoureux qui oppose sans cesse la sagesse de son élève aux désordres qu'il reproche à l'autre, joue sans cesse le rôle d'une dupe, et c'est là le comique. Molière l'a fort bien saisi, et, dans *l'École des Maris*, le tuteur à verrous et à grilles est dupé continuellement par Isabelle, dont il vante la sagesse, tandis que Léonore, élevée dans les principes d'une liberté raisonnable, ne trompe pas un moment la confiance de son tuteur. Mais l'on voit aussi que le plan de Molière remplit beaucoup mieux le but moral. Térence n'a fait qu'opposer un excès à un excès : si l'un des vieillards refuse tout à son fils, l'autre permet tout au sien. Ce sont deux extrêmes également blâmables; et qu'Eschyme commette des violences et fasse des dettes pour son compte ou pour celui de son frère, sa conduite n'en est pas moins répréhensible. Il en résulte seulement que le vieillard trompé fait rire en s'applaudissant d'une éducation qui, dans le fait, n'a pas mieux réussi que l'autre; au lieu que Molière au comique de la méprise a joint l'utilité de la leçon. Chez lui le tuteur de Léonore est dans la juste mesure, et ne permet à sa pupille que ce qui est conforme à la décence. Il est récompensé par le succès, comme le tuteur tyran est puni par les disgrâces qu'il s'attire : tout est dans l'ordre, et ce plan est parfait.

La plus faible des pièces de Térence est celle qui a pour titre *Heautontimorumenos*, mot grec qui signifie *l'homme qui se punit lui-même*. On voit encore ici un excès remplacé par un excès. C'est un père qui a séparé son fils d'une courtisane qu'il aimait, et l'a forcé de s'éloigner : depuis ce temps il est au désespoir du départ de son fils ; il s'est retiré à la campagne, où il se condamne aux plus rudes travaux. Ce chagrin peut se concevoir ; mais, dès que son fils est revenu, il devient le flatteur de ses passions et le complice de ses esclaves, dont il encourage les mensonges et les escroqueries : toujours du trop. L'intrigue d'ailleurs roule sur une méprise à peu près semblable à celle des *Adelphes* ; mais très-froide ici, parce qu'il n'y a personne à tromper.

Les six comédies que nous avons de Térence étaient composées avant qu'il eût atteint l'âge de trente-cinq ans. Il entreprit alors un voyage en Grèce, et périt dans le retour. Mais, sur la durée de son voyage, sur l'époque et les circonstances de sa mort, on n'a que des traditions incertaines.

FIN DU SECOND VOLUME.

TABLE

DES MATIÈRES.

PREMIÈRE PARTIE. — ANCIENS.

INTRODUCTION. De l'art dramatique chez les Anciens. PAGE	1
CHAPITRE PREMIER. Sur la forme et la construction du théâtre des Anciens.	3
CHAP. II. Sur les masques et les habits de théâtre des Anciens.	28
CHAP. III. De la déclamation théâtrale des Anciens.	51
CHAP. IV. Sur l'état des femmes en Grèce.	76
CHAP. V. Sur les jeux scéniques des Romains, et sur ceux qui ont précédé en France la naissance du poëme dramatique.	153
SUITE DU LIVRE PREMIER. — POÉSIE.	187
CHAP. V. De la tragédie ancienne.	<i>ibid.</i>
SECTION PREMIÈRE. Idée générale sur le théâtre des Anciens.	<i>ibid.</i>
SECT. II. D'Eschyle.	196
SECT. III. De Sophocle.	224
SECT. IV. D'Euripide.	305
APPENDICE. Sur la tragédie latine.	349
CHAP. VI. De la comédie ancienne.	356
SECTION PREMIÈRE. De la comédie grecque.	<i>ibid.</i>
SECT. II. De la comédie latine.	400

FIN DE LA TABLE.









